

SELMA SUELY TEIXEIRA

# **TEATRO EM CURITIBA NA DÉCADA DE 50: HISTÓRIA E SIGNIFICAÇÃO**

VOLUME 1

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

**Orientadora: Prof.ª Dr.ª Marta Moraes da Costa**

CURITIBA

1992

A minha mãe,

exemplo de perseverança e de vida.

## Agradeco

à amizade e incentivo constante de

Clarice Hain Taborda  
Claudia Stabile Prattes  
Maria da Graça Simão Gonçalves  
Regina Rotemberg Gouvêa  
Sandra Mara Pfeiffer  
Suzana Munhoz da Rocha Guimarães  
Waldir Antônio da Silva

à Lúcia Camargo,

pela sugestão do tema e pela atenção com  
que sempre esclareceu as dúvidas surgidas

à Regina Benitez,

por ter acreditado, desde o início, na  
contribuição que o desenvolvimento deste  
trabalho poderia trazer ao resgate da  
memória da cultura local

à orientação segura e precisa de

Marta Moraes da Costa

ao apoio e carinho dos funcionários do  
Centro de Documentação Paranaense, da  
Biblioteca Pública do Paraná

aos professores e funcionários das Pró-  
Reitorias de Assuntos Comunitários, de  
Graduação e da Escola Técnica, da UFPR,  
pela confiança que sempre depositaram em  
mim e no meu trabalho

aos colegas: de Curso, companheiros na  
jornada

ao empenho de todos aqueles que fizeram a  
história do teatro no Paraná

ao CNPq e à CAPES, pelo auxílio  
financeiro dado no início da pesquisa.

## SUMÁRIO

### VOLUME 1

Lista de ilustrações.....	vi
Resumo.....	vii
Introdução.....	1
Nota.....	10
Capítulo 1.....	11
Notas.....	59
Capítulo 2.....	62
Notas.....	119
Capítulo 3.....	122
Teatro do Estudante do Paraná - Teatro Permanente da Criança.....	126
Teatro de Adultos do SESI - Escola de Arte Dramática do SESI.....	146
Grupo Experimental de Operetas Paranaense - Grupo Experimental de Operetas do Teatro Guaíra - Centro Lírico Paranaense.....	176
Grupo Experimental de Teatro - Teatro de Equipe - Teatro Cultura Artística - Teatro Paranaense de Comédia - Teatro da Cidade.....	187
Companhia Estudantil de Espetáculos Musicados - Companhia Estudantil de Teatro - Sociedade Paranaense de Teatro....	192
Teatro Experimental do Guaíra - Estudantes Unidos - Teatro das Quartas-feiras - Teatro de Vanguarda - Clube de Teatro	204
Sociedade Paranaense de Teatro - Teatro de Bolso - Teatro Infantil Paranaense.....	216
Grupos vinculados a associações e empresas.....	225
Grupos vinculados a instituições estudantis.....	226
Grupos vinculados a etnias.....	228
Grupos de formação variada.....	228
Notas .....	232
Conclusão.....	244

VOLUME 2

Anexos.....248

    Anexo 1.....249

    Anexo 2.....441

Abstract.....468

Referências Bibliográficas.....470

Bibliografia.....483

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Planta baixa do projeto arquitetônico do Teatro Guaíra.....	69
Plataformas em tabuleiros de quadros móveis, criadas para o palco cênico do Teatro Guaíra, por Péricle Ansaldo....	71
Planta baixa do Teatro Guaíra, com algumas de suas instalações.....	75
Organograma das partes públicas do Teatro Guaíra.....	77
Organograma do núcleo artístico do complexo do Teatro Guaíra.....	79
Organograma do núcleo de serviços do complexo do Teatro Guaíra.....	80

## RESUMO

Teatro em Curitiba na década de 50 tem por objetivo documentar os fatos teatrais ocorridos em Curitiba no período compreendido entre 1951-1960.

Elaborada a partir de pesquisa feita em documentos da época, periódicos e em depoimentos verbais daqueles que fizeram a história do teatro curitibano, a presente dissertação procurou resgatar o maior número de informações possível, de forma a compor um panorama sobre o teatro produzido e apresentado em Curitiba nos anos 50.

Objetivando contextualizar as diferentes manifestações culturais que o país desenvolveu durante a década, os dois primeiros capítulos foram estruturados a partir do posicionamento político-administrativo dos governantes da época.

No Paraná, o surgimento do novo Teatro Guaíra abordado como tema central do segundo capítulo, motiva o aparecimento de novos grupos teatrais cujo desempenho caracterizou o período como um dos mais significativos para o desenvolvimento do teatro local.

A história dos 51 grupos teatrais surgidos na cidade constitui o assunto do terceiro capítulo. Organizada segundo a data de surgimento dos grupos ou companhias, essa história documenta espetáculos, críticas, depoimentos de atores e

diretores, formação de elencos e promoções realizadas durante a trajetória de cada um deles.

Complementando o trabalho, o primeiro anexo documenta o dia-a-dia dos 2.321 espetáculos realizados em Curitiba no período, e o segundo privilegia o repertório representado nos diferentes palcos da cidade, abordando temas, gêneros e autores.

Os dados contidos nesta dissertação abrem perspectivas de pesquisas futuras que poderão abordar de diferentes pontos de vista, os fatos aqui registrados.



## INTRODUÇÃO

Quando o Pequeno Auditório do Teatro Guaíra abriu suas portas ao público no dia 25 de fevereiro de 1955, autores, atores, diretores e técnicos ligados ao teatro paranaense foram unânimes em reconhecer que a inauguração daquela casa de espetáculos representaria para a classe, a oportunidade de "subsistir em sua própria casa".

Sem um espaço oficial onde apresentar seu trabalho desde a demolição do velho Guaíra na década de 40, os artistas do teatro local contentavam-se, até então, em encenar suas montagens nos salões de igrejas, escolas, sociedades beneficentes e nos palcos dos cine-teatros existentes na cidade no início da década.

Entre uma temporada e outra, a imprensa escrita e falada recebia representantes dos principais grupos teatrais que, ao lado da intelectualidade do estado, comandavam campanhas em prol da reconstrução do Guaíra.

Em 1953, por ocasião do I Centenário de Emancipação Política do Paraná, o governador Bento Munhoz da Rocha Netto planejou a construção e inauguração de um conjunto de obras públicas a que denominou "Obras do Centenário".

Reconhecidas pelo arrojo de seus projetos como realizações pensadas para o futuro, as Obras do Centenário incluíam a reconstrução do Teatro Guaíra.

Devolvido à cidade, o Guaíra contribuiu de forma decisiva para o grande impulso que as artes cênicas tiveram durante a década.

Abrigando em sua estrutura um grupo experimental de teatro, o novo Guaíra incentivou os elencos que atuavam em Curitiba a se multiplicarem, revelando novos profissionais da área.

Nos dez anos abordados por esta pesquisa (1951-1960), 51 grupos de teatro foram criados em Curitiba atuando, em sua maioria, como amadores, sem receber qualquer tipo de subvenção.

A intensa atividade desses grupos, no entanto, não possui qualquer tipo de registro, com exceção de um único artigo assinado pelo crítico, dramaturgo e diretor de teatro, Eddy Antônio Franciosi, publicado no volume *Teatro no Paraná*, da coleção *Exposições*, do INACEN, em 1986.

Recorrendo às lembranças do tempo em que dirigiu o Teatro de Adultos do SESI, nos últimos anos da década, Franciosi comenta, em seu texto, parte das atividades desenvolvidas por dez desse grupos que, ao lado do conjunto do SESI, atuavam como elencos estáveis.

Tratando-se de um texto-depoimento calcado na memória, o artigo de Eddy Franciosi apresenta alguns equívocos quanto à precisão de nomes, datas e locais de encenações, constituindo-se, entretanto, em importante documento para estudos sobre a época, pelo número de informações nele contidas.

Outros textos consultados sobre a história do teatro no Paraná abordam, em sua maioria, uma rápida história desse teatro a partir do primeiro espetáculo encenado no litoral paranaense por volta de 1800, até o Centenário do Teatro

Guaíra, em 1984, passando pela demolição do teatro nos anos 40, e pela inauguração dos auditórios do novo Guaíra nas décadas de 50 e 70.

Os 184 anos do teatro paranaense registrados em cerca de 13 títulos constituídos, basicamente, de catálogos e folhetos não apresentam, contudo, uma história detalhada e documentada das atividades teatrais desenvolvidas no estado.

Estudos voltados à descoberta dessa história tem sido realizados por pesquisadores, críticos e professores que, por intermédio de publicações e elaboração de monografias e dissertações de mestrado e doutorado tem conseguido registrar e divulgar questões ligadas à formação do teatro paranaense.

Nessa linha de recuperação da memória do teatro local pudemos encontrar as monografias *O teatro em Curitiba na primeira década do século XX*, de autoria de Célia Cristina Benato e Marilda Lopes Pinheiro, apresentada em 1985, ao Curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Paraná, e a de Heloísa Afonso Ariano, apresentada ao Curso de História, da UFPR, em 1988, sobre o teatro em Curitiba no período 1959-1964, explorando mais especificamente, a criação e atuação do Teatro de Comédias do Paraná.

O movimento teatral de Curitiba no período compreendido entre 1974 e 1983, constitui o tema da pesquisa desenvolvida por Celina Alvetti e Marly Garcia Correia para o projeto Mambembão-Ipiranga desenvolvido pelo INACEN. Registrando cerca de 460 espetáculos com suas respectivas fichas técnicas, a pesquisa deixa entrever na palavra de uma de suas autoras,

"(...) um período marcado pela procura de novas formas, conflitos de afirmação

profissional, disputas por verbas, esperas de melhores condições artísticas, falta de ousadia e estrutura para tentar sobreviver em mercados mais competitivos."1

Trabalho de maior fôlego é o realizado pela professora Marta Moraes da Costa, da UFPR, que pesquisou os 30 primeiros anos do século em 22.000 exemplares de sete jornais diários da época.

Com o título *Teatro em papel jornal*, a pesquisa foi apresentada como tese de doutoramento à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, em 1987. Registrando as diferentes manifestações da arte cênica que compuseram o cenário teatral em Curitiba no período, *Teatro em papel jornal* destaca, ao lado do relevante desempenho do teatro amador local, o desenvolvimento de uma dramaturgia paranaense, documentando a representação de textos de autoria de Buzetti Mori, José Cadilhe, Benedito dos Santos, Paulo Assunção e Alcides Munhoz.

A obra deste último foi analisada mais detalhadamente na tese apresentada ao concurso de professor titular da UFPR pela mesma professora Marta Moraes da Costa, sob o título *O teatro de Alcides Munhoz: o riso, o siso e o mesmo*, em 1988.

Feito o levantamento do registro existente sobre as atividades teatrais realizadas em Curitiba desde fins do século passado ficou constatada a inexistência de qualquer estudo sistematizado do período compreendido entre as décadas de 30 e 70.

Uma releitura do depoimento de Eddy Franciosi sobre os grupos teatrais atuantes na década de 50 delineou um cenário

rico em informações a serem descobertas e documentadas, o que motivou a elaboração do projeto de pesquisa que originou a presente dissertação.

Definido o período a ser estudado demos início à coleta das informações contidas em jornais, revistas, documentos e arquivos da época procurando, num primeiro momento, resgatar todo e qualquer material que de alguma forma refletisse a produção teatral do período.

Após o resgate dos dados foi organizado um sistema de fichamento que facilitasse o manuseio de cerca de 1.500 entrevistas, matérias analíticas e informações colhidas nas diversas colunas teatrais publicadas pelos jornais da época sobre o panorama teatral paranaense, além de outras tantas informações sobre o teatro nacional e internacional.

Ordenado de forma a reunir dados referentes à existência de auditórios da cidade, da crítica especializada e dos grupos que aqui atuavam, bem como dos elencos, direção e pessoal técnico, o fichário possibilitou uma primeira leitura seletiva dos fatos.

A partir dessa leitura, o panorama teatral desenvolvido em Curitiba no período começou a surgir, revelando uma época de intensa atividade, comprometida, basicamente, com o desenvolvimento local.

Tal constatação pode ser facilmente comprovada a partir da simples comparação entre o número de apresentações feitas pelas companhias e grupos nacionais que aqui realizaram temporada, e o número de montagens encenadas pelos grupos locais. Dos 2.321 espetáculos apresentados em Curitiba, 1.901 foram realizados pelos elencos curitibanos.

Esse domínio do espaço cênico, contudo, só foi possível graças ao surgimento de técnicos, atores, diretores e autores paranaenses saídos, em sua grande maioria, da primeira escola de arte dramática do estado fundada em 1951, pelo SESI.

Provenientes da escola são Lala Schneider, Ruben Valduga, Nitis Jacon, Aluizio e Luciana Cherubin, Isis Rocha, Oswaldo Monteiro, José Maria dos Santos e Edésio Passos. Quase todos atuantes e reconhecidos na arte cênica do estado até hoje.

Noticiando toda a movimentação teatral da cidade, os jornais O Estado do Paraná, Gazeta do Povo, O Dia, Diário da Tarde, e Diário do Paraná, e as revistas Panorama, Legenda, Paraná em Páginas, Rádio em Revista, Idéias, e Revista da Guaíra por nós pesquisados mantinham colunas diárias e espaços mensais dedicados ao teatro em geral.

Assinados por Roberto Menghini, Rogério Dellê, Amauri Parchen, Paulino Nascimento, Glauco de Sá Brito, Ary Fontoura, Edésio Passos e Sylvio Back, artigos, críticas e notícias informavam sobre o que acontecia no mundo teatral paranaense, comentavam espetáculos, e mantinham o leitor atualizado sobre as mais recentes teorias e técnicas de interpretação teatral adotadas em todo o mundo.

A constante preocupação em acompanhar de perto o que de novo se produzia em teatro motivou em Curitiba, as montagens de Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna e Chapetuba F.C., de Oduvaldo Vianna Filho, por grupos locais.

Marcos do movimento de modernização do teatro brasileiro, as encenações das peças de Suassuna e Vianinha

colocavam a cidade em sintonia com o que de mais inovador se estava produzindo nos palcos nacionais.

Pensando contextualizar o surgimento e a evolução dos movimentos de reestruturação da cultura brasileira surgidos na década de 50, elaboramos os dois primeiros capítulos a partir dos acontecimentos político-administrativos dos governantes do período, e sua ascendência na busca de uma nova dimensão estética, por parte dos intelectuais e artistas da época.

No Paraná, o surgimento do novo Teatro Guaíra abordado como tema central do segundo capítulo, motiva o aparecimento de novos grupos teatrais cujo desempenho caracterizou o período como um dos mais significativos para o desenvolvimento do teatro paranaense.

A história da movimentação teatral proporcionada pela atuação dos 51 grupos teatrais surgidos na cidade constitui o assunto do terceiro capítulo. Organizada segundo a data de surgimento dos grupos ou companhias, essa história documenta espetáculos, críticas, depoimentos de atores e diretores, formação de elencos e promoções realizadas durante a trajetória de cada um deles.

Complementando a dissertação, o primeiro anexo documenta o dia-a-dia dos 2.321 espetáculos realizados em Curitiba no período, e o segundo, privilegia o repertório representado nos diferentes palcos da cidade, fornecendo elementos para possíveis estudos analíticos sobre temas, gêneros e autores que atraíram o gosto do público curitibano na década de 50.

Pelo exposto acima gostaríamos de enfatizar os



objetivos do presente trabalho, que se deteve em registrar os fatos teatrais ocorridos em Curitiba no referido período, a partir dos dados encontrados durante a pesquisa realizada.

Sem apresentar neste primeiro momento uma análise crítica sobre os fatos, a pesquisa ancorada em fontes impressas e depoimentos verbais, procurou resgatar o maior número possível de informações, reunindo em um mesmo texto, a história do teatro produzido e apresentado em Curitiba nos anos 50.

Os dados contidos nesta dissertação abrem perspectivas de pesquisas futuras que venham a abordar, de diferentes pontos de vista, os fatos aqui registrados.

Nossa preocupação foi, basicamente, a de documentar, da forma mais completa possível, a história de um dos períodos de maior efervescência cultural do estado.

**Nota**

<sup>1</sup>.ALVETTI,Celina. In:PROJETO Mambembão-Ipiranga:10 anos (1974-1984). Rio de Janeiro:MinC/INACEN. p.11.

## CAPÍTULO 1

O Recenseamento Geral do Brasil feito no início da década de 50 registrava uma população de 51.722.000 habitantes. O Presidente do Brasil, eleito por quase metade desse eleitorado em dezoito das vinte e quatro unidades da Federação era Getúlio Vargas, que voltava ao poder retomando a política econômica nacionalista e as diretrizes de amparo aos trabalhadores, que o popularizaram na década de 30.

No dia da posse, o povo nas ruas fazia um autêntico carnaval cantando a marchinha "Bota o retrato do velho", de Haroldo Lobo e Marino Pinto:

"Bota o retrato do velho outra vez  
Bota no mesmo lugar  
O sorriso do velhinho  
Faz a gente trabalhar."<sup>1</sup>

Conscientes da confiança neles depositada pelo povo brasileiro, Getúlio Vargas e seu Vice, Café Filho, juraram manter, defender e cumprir a Constituição e renovaram suas promessas de campanha: aprimoramento da legislação trabalhista; início da pesquisa do petróleo; incentivo à produção da borracha, juta e castanha do Amazonas; barateamento do custo dos gêneros essenciais e facilidades na importação de máquinas para renovação do parque manufatureiro nacional.

Herdando um país à beira de uma crise financeira, Vargas teria pela frente a missão de amaciar as arestas da vida econômica e reestruturar em outras bases a vida administrativa do país que estava ruindo face a gigantesca orgia da letra O,

que promovia ao nível máximo da carreira, verdadeiras massas de funcionários públicos.

No dia 1º de maio, três meses depois da posse, Getúlio teve oportunidade de manifestar aos trabalhadores,

"(...) amigos fiéis nas horas de glória e de triunfo, assim como nas de sofrimento e perseguições."<sup>2</sup>,

a sua emoção de presidente eleito, propondo à classe trabalhadora que se organizasse solidamente em sindicatos, formando um bloco coeso com o Governo, a fim de que este pudesse dispor "da força que necessita para a realização dos seus propósitos"<sup>3</sup>, que eram o equilíbrio social, a concórdia política, a harmonia dos interesses entre classes trabalhadoras e classes produtoras.

Conhecedor dos problemas da conjuntura econômica, financeira e social do país, Getúlio Vargas iniciou seu governo atacando o desequilíbrio orçamentário, principal causa da inflação. Reduzindo as despesas e aumentando a receita nacional, o Governo conseguiu um saldo orçamentário de seis bilhões, oitocentos e setenta e sete mil cruzeiros, o maior já verificado até então na história financeira do país.

Implantando novas diretrizes ao comércio exterior, Vargas corrigiu o critério das operações vinculadas ao Banco do Brasil, estabelecendo a lei de retorno dos capitais estrangeiros através de um novo regulamento que objetivava acautelar a economia nacional contra uma imprudente sangria de suas forças vitais.

Vencendo a batalha pelo restabelecimento do equilíbrio orçamentário e pelo saneamento das finanças, o governo executava, paralelamente, o plano de desenvolvimento da produção

agrícola e industrial, concedendo ao Banco do Brasil, o status de viga mestra da política creditícia do país que beneficiaria principalmente o algodão, a cana-de-açúcar, o milho e o trigo, além dos financiamentos para aquisição de maquinarias e animais de serviço, bem como a compra de gado leiteiro de raças nobres.

As indústrias de base também mereceriam especial apoio da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial, principalmente as de cimento, energia elétrica, metalurgia e siderurgia, além de outras essenciais, como as têxteis e as de beneficiamento de produtos agrícolas.

A concessão de todos esses benefícios para a produção previa uma atenção particular aos problemas referentes ao respectivo escoamento dos produtos para os centros de consumo. Segundo Getúlio,

"(...) de nada adianta que as fartas searas amadureçam ao sol, se as safras devem apodrecer ao longo das ferrovias insuficientemente aparelhadas, ou nos armazéns de portos irremediavelmente congestionados."<sup>4</sup>

O Governo então elaborou e pôs em execução um vasto plano de reaparelhamento do sistema de transportes, abrangendo os setores ferroviário, rodoviário e portuário.

Pensando também no regime cíclico da produção agrícola em seus períodos de safra e entressafra, o Governo planejou uma rede de armazéns e frigoríficos que permitiriam descongestionar os meios de transporte, evitar a perda de produtos perecíveis, disciplinar os preços e manter em qualquer estação a abundância de gêneros nos mercados consumidores.

Quanto ao problema da energia, Vargas procurou dispen-

sar cuidados especiais a projetos ligados ao petróleo, carvão e eletricidade. Considerando que nenhuma nação pode ser suficientemente forte se não dispuser de petróleo necessário para o seu consumo, implantou o programa de desenvolvimento da indústria petrolífera, obtendo resultados imediatos na Bahia que alicerçaram a criação da PETROBRÁS, órgão encarregado da exploração estatal do produto. Com relação ao carvão, o Governo promoveu a elaboração do Plano de Carvão Nacional com o objetivo de explorar as jazidas sulinas. Quanto à eletricidade, foram iniciados estudos para o Plano de Eletrificação ao lado do apoio a vários planos e empreendimentos de ordem regional, como a hidrelétrica de Paulo Afonso, já em fase final de construção. O projeto de criação da ELETROBRÁS, empresa estatal responsável pela produção de energia elétrica necessária ao desenvolvimento industrial do país permaneceu, no entanto, em grande parte, no papel.

Em discurso proferido em Curitiba, durante as festividades de comemoração do 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná, Vargas teve oportunidade de esclarecer a população sobre os problemas enfrentados na criação da ELETROBRÁS, não aprovada pelo Senado, por ir de encontro aos interesses de "empresas privadas que já ganharam muito no Brasil"<sup>5</sup>.

Para os comentaristas políticos da época, o discurso teve a marca de um mestre de malícia política pois, ao mesmo tempo que dava uma satisfação ao povo que sofria com os racionamentos de energia elétrica provocados pela seca e pelo aumento do consumo, reservava-se o direito de jogar sobre os legisladores a responsabilidade de inviabilização de um dos principais planos de sua campanha.

Os problemas encontrados na área financeira, por outro lado, mereceriam atenção desdobrada do Governo. Com um saldo negativo de um bilhão de dólares em junho de 1953 e com uma inflação atingindo pontos críticos para os padrões da época, fazia-se urgente a adoção de medidas antiinflacionárias. E para a implantação de um plano de estabilização econômica Getúlio nomeou Ministro da Fazenda, Osvaldo Aranha, em substituição a Horácio Láfer.

Em outubro, Aranha anunciou o seu programa que determinava uma política de restrição ao crédito, além de um novo sistema de controle cambial. Segundo ele, o objetivo era voltar a um tempo em que "só gastávamos o que podíamos gastar e só devíamos o que podíamos pagar."<sup>6</sup>

A decretação do Plano Aranha provocou descontentamento no Governo norte-americano tanto sob a forma de declarações hostis, como pela degradação dos preços de café e redução das compras, que caíram de 4,1 para 2,9 milhões de sacas. Getúlio Vargas reagiu, denunciando as empresas que registraram capitais duzentas vezes superiores à das divisas com que ingressaram no país e que, sobre esse montante, remetiam seus lucros.

Revelou também que foi superior a duzentos e cinquenta milhões de dólares o prejuízo do Brasil no subfaturamento das exportações, em menos de 18 meses, e autorizou o Ministro da Fazenda a criar a instrução 70 da SUMOC, que disciplinava as importações, para estimular a indústria nacional.

Atento ao processo de industrialização e ao crescimento da classe operária urbana enquanto força política decisiva, Getúlio não hesitou em mudar o titular do Ministério do Trabalho, nomeando para o cargo, João Belchior Marques Goulart, um



político petebista de fácil trânsito nas áreas sindicais.

Em seu discurso de posse, Jango, como era conhecido, declarou ter assumido a Pasta do Trabalho para

"(...) atender a todas as reivindicações legítimas dos trabalhadores, sem porém criar choques entre patrões e empregados."<sup>7</sup>

E acrescentou ser seu desejo

"(...) dispensar atenção especial à aplicação dos dinheiros dos trabalhadores. As parcelas que eles pagam com os proventos de sua labuta só deverão ser investidas em empreendimentos que efetivamente venham ao encontro dos interesses da classe, criando-lhes melhores condições de vida."<sup>8</sup>

Como forma de solidificação de seu "namoro" com a classe trabalhadora, João Goulart elevou em 100% o salário mínimo. Acusado pela oposição de sabotar o plano antiinflacionário de Osvaldo Aranha, João Goulart acabou sendo demitido por Getúlio Vargas quando este recebeu das mãos de militares um manifesto assinado por 48 coronéis e 39 tenentes que consideravam a atitude de Jango uma "aberrante subversão do comunismo solerte."<sup>9</sup>

Getúlio demitiu o Ministro do Trabalho mas manteve o aumento de 100% no salário mínimo, anunciado oficialmente em seu discurso do dia 1º de maio de 1954. No mesmo discurso, Vargas conclamou o povo brasileiro a "passar as instituições a limpo"<sup>10</sup>, através do voto:

"Há um direito de que ninguém vos pode privar: o direito do voto. E pelo voto podeis não só defender vossos interesses, como influir no próprio destino da nação."<sup>11</sup>

Essa convocação do Chefe da Nação para o exercício da democracia exasperou os ânimos dos militares oposicionistas. O

atentado sofrido por Carlos Lacerda no início de agosto do mesmo ano e do qual saiu morto o Major Rubem Vaz, da Aeronáutica, aumentou de forma incontrolável a pressão para a renúncia de Vargas.

Diante da constatação de que seu governo chafurdava num "mar de lama e de sangue"<sup>12</sup>, como definiu Afonso Arinos em discurso proferido na Câmara dos Deputados, Vargas convocou uma reunião ministerial para avaliar a situação política. Ao se certificar de que não tinha mais o apoio das Forças Armadas, Getúlio encerrou a reunião declarando que acataria a sugestão de licenciar-se dada por seus ministros civis, desde que os ministros militares garantissem a ordem pública. Caso contrário, os revoltosos encontrariam no palácio o seu cadáver.

Às 7 horas da manhã do dia 24 de agosto de 1954 chegou ao Palácio do Catete o ultimato dos generais exigindo a renúncia definitiva do Presidente da República.

Às 8:30 horas, Getúlio Vargas se suicidou com um tiro no coração. A oposição apavorada recuou ao reconhecer-se na Carta Testamento<sup>13</sup> deixada por Vargas como as "aves de rapina" que "querendo o sangue de alguém", conseguiram o "holocausto" da vida do Presidente.

Imediatamente após o suicídio de Vargas, o Vice-Presidente Café Filho assumiu a Presidência da República. Incorporado à sua condição de governo interino, Café Filho assegurou à nação que daria "aos humildes a proteção que Vargas lhes deu"<sup>14</sup>, fazendo ver que seu governo teria a responsabilidade principal de continuar a estabilização econômica iniciada por Vargas e promover as eleições para a escolha de seu sucessor constitucional.

O novo gabinete ministerial escolhido por Café Filho para dar prosseguimento às suas metas de governo era composto, com raras exceções, por políticos udenistas e por militares antigetulistas. Três dessas exceções foram os Ministérios da Guerra, do Trabalho e da Agricultura, entregues respectivamente ao General Lott - um oficial de centro, apolítico e fiel à Constituição; ao General Napoleão de Alencastro Guimarães - antigo aliado de Vargas e líder dissidente do PTB; e ao Governador Bento Munhoz da Rocha Netto, do Paraná, estado que ocupava lugar de destaque no cenário nacional pelo seu índice de crescimento e desenvolvimento proporcionado pelo cultivo do café.

Assumindo o Ministério da Agricultura no dia 7 de maio de 1955, Bento Munhoz da Rocha Netto integrou a equipe de Café Filho até o dia 11 de novembro do mesmo ano, quando Nereu Ramos assumiu a Presidência da República após uma nova crise política motivada pelo descontentamento da oposição que, não conformada pela continuidade de um governo populista que a eleição de Juscelino Kubitschek e João Goulart para a Presidência e Vice-Presidência da República fazia prever, tentou insuflar a opinião política contra a posse dos novos governantes.

A tensão começou a crescer a 19 de novembro de 1955 quando, no enterro do General Canrobert Pereira da Costa, um dos líderes da deposição de Vargas em 1954, o Coronel Jurandir Mamede desferiu durante a oração fúnebre um ataque aos políticos que "usavam a 'pseudolegalidade imoral e corrompida' para justificar 'seus apetites e poder de mando'".<sup>15</sup> Entendido como uma acusação às tentativas de Lott de evitar as vinculações políticas do Exército, o discurso de Mamede motivou um pedido de punição ao Coronel feita ao Presidente Café Filho, pelo General

Lott.

No dia 3 de novembro, Café Filho sofreu um ataque cardiovascular, sendo substituído pelo Presidente da Câmara dos Deputados, Carlos Luz, adversário de Kubitschek dentro do PSD, e que se recusou a concordar com a punição de Mamede, substituindo no dia 10 de novembro, como represália, o General Lott pelo General Fiúza de Castro.

No dia 11 de novembro, Lott ordenou que forças do Exército ocupassem prédios públicos, estações de rádio e os principais jornais. Carlos Luz, ao lado de vários ministros e do jornalista Carlos Lacerda, refugiou-se no cruzador Tamandaré pretendendo instalar o Governo em São Paulo. No mesmo dia, Nereu Ramos, Presidente do Senado era legitimado pela Câmara dos Deputados como Presidente da República, cargo que ocupou até a posse de Juscelino Kubitschek.

Juscelino assumiu o governo a 31 de janeiro de 1956. Em seu discurso de posse, Kubitschek reiterou os compromissos de campanha de aumentar a produção rural através da criação do Banco Rural, elevar o potencial hidrelétrico e abrir estradas em todos os quadrantes. Procurou justificar, enquanto presidente, seu slogan de campanha que prometia "50 anos de progresso em 5 de governo", proporcionando um efetivo crescimento econômico do país, com base na implantação do parque industrial. Essa expansão industrial acabou favorecendo, entre outras coisas, o surgimento da indústria automobilística nacional, capaz de criar o primeiro carro brasileiro em 1955 - o Romi Isetta -, e vender 133.000 carros produzidos no Brasil em 1960.

Transformado em espetáculo nacional, o carro brasileiro foi exposto no I Salão do Automóvel Brasileiro realizado no

Parque Ibirapuera, em São Paulo, em 1960. Visitado por 500 mil pessoas, o Salão expôs durante duas semanas 26 marcas de automóveis produzidos no Brasil pelas doze fábricas que compunham o parque automobilístico nacional. O progresso vertiginoso da indústria automobilística brasileira foi demonstrado nos números dos expressivos quadros colocados ao lado dos modelos expostos: em quatro anos, as fábricas brasileiras haviam produzido mais de 300 mil veículos de todos os tipos, o que significava 30% da frota em circulação em todo o País.

A política de um desenvolvimento nacionalista de Kubitschek não previu investimentos somente na empresa privada. Seu governo empreendeu uma série de investimentos públicos, principalmente nos setores da produção de energia elétrica e no sistema rodoviário. No setor agrário, Kubitschek procurou amparar os plantadores de café, permitindo altas periódicas nos bônus pagos aos exportadores.

Pretendendo uma real integração de todo o território nacional, Juscelino Kubitschek deu início à construção de Brasília, nova capital federal edificada no Planalto Central do Brasil, com o objetivo de servir de apoio para a ocupação efetiva dos 73% do território nacional, até então isolados da capital do país. Para isso, uma ampla rede de estradas interligando as diferentes regiões do país à nova capital foi construída.

Definida por Gilberto Freyre como uma obra "de engenharia social mais do que uma obra de arquitetura escultural"<sup>16</sup>, Brasília tornou-se a obra-símbolo da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.

A construção da nova capital contou com empréstimos ob-

tidos em instituições internacionais. Indispensáveis à execução do programa desenvolvimentista de Juscelino, esses empréstimos acabaram ocasionando uma grave crise inflacionária que serviu como motivo de insatisfação popular o que seria habilmente aproveitado pela oposição nas eleições de sucessão presidencial a 3 de outubro de 1960.

Em meio à inflação, ao desenvolvimento e ao início das radicalizações políticas no campo com o surgimento das primeiras Ligas Camponesas do Nordeste, despontou como grande força política, o governador de São Paulo, Jânio da Silva Quadros.

Apresentando-se ao povo como apolítico, capaz, pela habilidade administrativa, de promover uma mudança radical nos hábitos e costumes políticos, Jânio Quadros acabou obtendo 48% dos votos do pleito realizado em outubro de 1960, deixando o candidato do governo, General Lott, em segundo lugar, com 28%. Para a Vice-Presidência foi eleito João Goulart, que derrotou Milton Campos por pequena margem de votos.

A primeira conclusão tirada do resultado das eleições era a de que o povo não havia votado a favor de qualquer corrente política mas, contra o custo de vida e contra a inflação, instalados no país de forma incontrollável.

A tônica dada pelos projetos econômicos e industriais da década de 50 teve seus reflexos na prática cultural do país. Passando a movimentar-se cada vez mais dentro de um circuito político, essa prática cultural seria, direta e indiretamente, manipulada pela ideologia dominante, que via os meios de comunicação e cultura como possíveis veículos reprodutores das idéias populista-nacionalista-desenvolvimentista implantadas

pela política da época.

Os órgãos de comunicação e cultura, por sua vez, procuravam obter fundos estatais ou privados para sustentar suas realizações. Subordinando-se às estratégias criadas pelo poder público para o desenvolvimento de campanhas culturais, cívicas ou morais, esses órgãos fortaleciam a imagem do produtor que os alimentava, ao mesmo tempo que seduziam consumidores.

Uma das empresas comunicadoras que melhor cumpriu o papel de difusora dessa prática política foi a Rádio Nacional. Fundada na década de 40 foi a partir da contratação de Víctor Costa para a direção da empresa, no início dos anos 50, que a Nacional atingiu seu grau máximo de eficácia e popularidade.

Indicado pelos setores dirigentes do país para a direção da Nacional, a Víctor Costa caberia a tarefa de ampliar a rede de micro-sistemas difusores da emissora, coordenar promoções populares como a da Rainha do Rádio, programar radionovelas como *O direito de nascer*, do cubano Felix Caignet e organizar programas de auditório de onde sairiam ídolos populares como as cantoras Emilinha Borba e Marlene. Personificando as relações liderança-massa tão caras ao populismo, esses ídolos representavam os valores ético-morais que deveriam estar contidos em um modelo de sociedade ideal.

Tudo pensado e executado de forma a colocar a Rádio Nacional como

"um reflexo do mundo atual, um mundo de lições, talentos e vocação a serviço de uma arte coletiva."<sup>17</sup>

A Rádio Nacional incorporava assim em seu discurso, o mesmo caráter popular e coletivo dos discursos políticos da

época. Defendendo o slogan de estar "a serviço do Brasil"<sup>18</sup>, a Rádio Nacional acabou transportando o discurso do plano político para o que ela denominou plano da arte.

Outra grande força comunicadora ligada às práticas políticas de 50 foi a empresa dos Diários Associados, dirigida por Assis Chateaubriand.

Compreendendo uma rede de publicações periódicas, além de uma rede nacional de rádio, os Diários Associados tinham na revista *O Cruzeiro* sua maior fonte de lucros. Criada em 1928 com o objetivo de informar e atualizar a população brasileira sobre os fatos nacionais e internacionais, a revista atingiu suas maiores tiragens na década de 50, chegando a 720.000 exemplares semanais em 1954, além de 307.000 exemplares de uma edição em língua espanhola que circulava por toda a América Latina e sul dos Estados Unidos. Divulgando artigos, entrevistas e reportagens, assinados pelos nomes mais representativos do jornalismo da época, *O Cruzeiro* contava também com amplas reportagens fotográficas que documentavam tanto as realizações dos governantes da década, quanto fatos de grande comoção nacional como os campeonatos de 1950 e de 1958, quando o Brasil se tornaria vice-campeão mundial e depois, campeão mundial de futebol, e as mortes de Getúlio Vargas, Francisco Alves e Carmem Miranda. A revista possuía também sessões de humor como *O Pif-Paf* e *O amigo da onça*, assinadas respectivamente por Millôr Fernandes e Péricles.

Utilizando o humor como arma ao mesmo tempo de combate e de reconstrução, os humoristas da revista criticavam ditos e feitos políticos e os padrões éticos e de costumes, tornando as sessões de humor as grandes responsáveis, em determinado mo-



mento da década, pela enorme procura da revista. Em estudo elaborado sobre O amigo da onça, Jota registra que a criação de Péricles após ter circulado de mão em mão, terminava "colado na parede para todo mundo ver"<sup>19</sup>, tamanho era o sucesso obtido pelo personagem.

Millôr Fernandes, contemporâneo de Péricles na revista, define O amigo da onça como o "homenzinho macunaímico que satirizava costumes e acontecimentos."<sup>20</sup> E lembra que a criação de Péricles virou

"modismo e expressão popular sendo usado em todo o Brasil em parachoques de caminhões, chaveiros, bíbelôs, anúncios de Fiado só amanhã, brinquedos e camisetas."<sup>21</sup>

Consagrado em uma anedota da década de 40 da qual herdou a filosofia, O amigo da onça foi chefe e subalterno, delegado de polícia e presidiário, naufrago e comandante, retirante nordestino e gaúcho, criança e adulto. Sempre, porém, atuando como agente capaz de impor a sua vontade, e nunca assumindo a imagem do derrotado. Esse talvez tenha sido exatamente o motivo da empatia existente entre o personagem e a grande parte da população brasileira: O amigo da onça surgiu como corporificação de força e segurança. Ou se fazia e se era o que ele queria, ou se permanecia na condição do outro derrotado.

Reiterando através de suas ações os princípios de segurança e certeza que a ideologia da época proclamou por intermédio dos discursos políticos, O amigo da onça assumiu, na verdade, o papel de um personagem macunaímico, como o definiu Millôr Fernandes e, por isso mesmo, intensamente brasileiro.

A atuação dos Diários Associados, não se limitou, contudo, à criação de reportagens e personagens que traduzissem

os princípios da época. Em 1948, Assis Chateaubriand adquiriu uma estação de televisão da RCA Victor que entraria no ar a 18 de setembro de 1950, dando início à implantação da empresa televisiva no país. A Televisão Tupi-PRF3, emissora inicialmente integrante da cadeia de rádios Tupi, contou em seu programa de estréia com as presenças de Hebe Camargo, Walter Foster, Lolita e Aírton Rodrigues, Cassiano Gabus Mendes e Lia de Aguiar, elementos ligados ao rádio paulistano.

Tendo em seu elenco inicial atores e diretores que atuavam em radioteatro, a TV Tupi, pensando em programar como uma de suas primeiras realizações a produção de programas voltados à divulgação de peças escritas originalmente para teatro, enriqueceu seu elenco, contratando profissionais de teatro como Fernanda Montenegro, Sadi Cabral e Lima Duarte para, dirigidos por Chianca de Garcia, liderarem o elenco da emissora, possibilitando assim o surgimento do núcleo de teleteatro.

Programado para ir ao ar às segundas, quartas e sextas-feiras, o teleteatro Tupi apresentou clássicos de autoria de Shakespeare, Molière, Victor Hugo e Daudet, entre outros, e epopéias como O massacre, de Emmanuel Robles e O imperador Jones, de Eugene O'Neill. Em algumas ocasiões, peças que estavam sendo encenadas nos palcos paulistas foram transmitidas diretamente do teatro para a casa do telespectador, como a peça A ralé, de Máximo Górkí, transmitida durante uma das apresentações da temporada no Teatro Brasileiro de Comédia, em 1951.

Seguindo o exemplo da TV Tupi paulista, sua co-irmã carioca foi inaugurada no dia 20 de janeiro de 1951, tendo sua instalação original localizada no alto do Pão de Açúcar.

Presentes à solenidade de inauguração as mais altas au-

toridades políticas e empresariais. No discurso proferido na ocasião, Chateaubriand agradeceu em nome dos Diários Associados ao Presidente Eurico Gaspar Dutra e aos Ministros Guilherme da Silveira e Anápio Gomes, ali presentes, o

"(...) apoio decisivo que prestaram à gigantesca iniciativa (...) expressando a gratidão de toda família 'associada' e de todos os brasileiros àqueles homens que compreenderam e ampararam a realização de uma obra de grande alcance social e cultural."22

Após essa transparente declaração de compromisso com as elites dirigentes do país, Chateaubriand deu início à programação inaugural da TV Tupi carioca, com a apresentação de canções e danças brasileiras interpretadas pelos Bugrinhos do São Francisco, grupo de 19 meninos e meninas levados do Vale do Rio São Francisco para homenagear o Presidente da República pelas obras desenvolvidas no Vale, que transformaram o São Francisco no "rio unificador da nacionalidade."23

À noite, Luís Jatobá iniciou a programação da fase definitiva da TV Tupi carioca, apresentando uma edição especial do Telejornal divulgando notícias do Brasil e do exterior, e contando com as participações da Orquestra Tabajara; Ary Barroso e seu Calouros em Desfile; Dircinha e Linda Batista; Alvarenga e Ranchinho; Aracy de Almeida; Almirante e os Cantadores do Norte; o baiano Dorival Caymmi; o Trio de Ouro e suas Pastoras e o comico paulista Mazzaropi, que interpretando o caipira do interior de São Paulo, formava junto com Walter Dávila, a grande dupla popular do cinema produzido pela empresa cinematográfica Vera Cruz, criada em São Paulo, em 1948.

Dirigida pelo cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de propriedade de Franco

Zampari, possuía uma equipe técnica formada por ingleses e alemães que, atendendo ao convite feito por Cavalcanti, vieram ao Brasil para produzir, na Vera Cruz, um cinema de elevado nível técnico que deveria caracterizar-se por uma forte tonalidade nacional na captação da realidade brasileira.

Roteiristas como Abílio Pereira de Almeida e José Mauro de Vasconcellos foram contratados, assim como o diretor Adolfo Celi. Novos atores e atrizes começaram a ser descobertos e os primeiros trabalhos de Lima Barreto, os curta-metragens *Santuário* e *Painel* foram filmados, tendo como temas os profetas do Aleijadinho, em Congonhas, e o painel de Portinari sobre Tiradentes, localizado no Colégio Estadual de Cataguases, em Minas Gerais.

Essa postura do regional como nacional, defendida desde as primeiras produções da Vera Cruz, encontrou sua maior representação com a realização do filme *O Cangaceiro*, escrito e dirigido por Lima Barreto. Vencedor do Festival de Cannes em 1953, como o melhor filme de aventura, *O Cangaceiro* foi considerado como o marco inicial da fase propriamente profissional da história do cinema brasileiro, vindo comprovar segundo Franco Zampari,

"(...) a vocação do Brasil para a sétima arte, chegando a confundir os interesses da Vera Cruz, como firma industrial (...) com os do Brasil."<sup>24</sup>

A condução da Vera Cruz como uma empresa que pensava na utilização da cultura brasileira como parte das estratégias administrativas da diretoria, desgostou o produtor Alberto Cavalcanti que, unindo esse motivo a uma série de outras divergências anteriores, acabou se retirando da Vera Cruz, transfe-

rindo-se para a Companhia Cinematográfica Maristela, principal concorrente da empresa de Franco Zampari, onde produziu *Simão, o Caolho*, crônica de costumes que criticava toda a estrutura social da época, através da utilização de recursos surrealistas.

O reconhecimento da importância que o trabalho de Alberto Cavalcanti teve para o cinema brasileiro seria feito apenas a nível oficial, através do convite formulado por Getúlio Vargas para que o cineasta elaborasse um projeto que tornaria realidade um sonho acalentado pelo então Presidente da República: a criação de uma Comissão Federal de Cinema que, mais tarde, se transformaria no Instituto Nacional de Cinema.

Entendido por Getúlio como um dever do Estado, o apoio à cultura seria manifestado em sua administração como uma característica básica que um Estado popular e democrático deveria comportar.

No que diz respeito à institucionalização de um órgão federal de apoio à indústria cinematográfica, Getúlio, na verdade, estava apenas atendendo a reivindicações antigas de intelectuais ligados à produção de um cinema nacional.

A revista de cultura *Fundamentos*, de abril de 1950, publicou um artigo intitulado "A defesa do cinema brasileiro", considerado o marco inicial de um cinema com raízes brasileiras, em que o autor Nilo Antunes equipara a importância dada pelos governantes da época ao desenvolvimento da indústria brasileira e ao aproveitamento das riquezas naturais do Brasil à importância que deveria ser dada à luta pelo cinema nacional:

"(...) a batalha do cinema só poderá ser eficaz se entrosada com a grande batalha em defesa de nossa indústria, dos nossos recursos de solo e subsolo."<sup>25</sup>

Com o aceno de Vargas em direção à criação da Comissão Federal de Cinema, a campanha em defesa do cinema nacional se intensificou, chegando a ser associado continuamente ao petróleo, riqueza natural em fase de descoberta e dissociação das empresas internacionais que comercializavam o produto, pois enquanto

"(...) os imperialistas procuraram convencer o povo brasileiro, durante muitos anos, que tal coisa (o petróleo) não existia por estas bandas, (...) o petróleo jorrava diante dos olhos brasileiros. (...) No cinema, até muito recentemente, a propaganda norte-americana dizia que nem adiantava pensarmos fazer indústria."<sup>26</sup>

Urgia produzir filmes de qualidade que pudessem representar o país em festivais no exterior, e os recursos necessários para a produção desses filmes viria em maior escala dos cofres públicos. Daí a importância do surgimento de uma instituição estatal ligada à produção cinematográfica.

Criada apenas em 1956, a Comissão Federal de Cinema conviveu timidamente com as grandes empresas cinematográficas Vera Cruz e Maristela, de São Paulo, e a Atlântida, do Rio de Janeiro, produtora das chanchadas estreladas por Oscarito e Grande Otelo que captavam na tela tipos e flagrantes característicos da vida carioca.

De grande aceitação popular - uma média de 20 filmes por ano seria produzida entre os anos de 1957 e 1959 - a chanchada chegou a ser considerada como o sustentáculo do cinema brasileiro depois da falência das empresas paulistas, que viram seus estúdios comprados ou alugados pela indústria televisiva, em franca expansão no país.

O jornalista Fernando de Barros, autor de inúmeros ar-

tigos publicados no jornal Última Hora sobre industrialização, mercado interno, interferência do Estado e povo/público da indústria cinematográfica brasileira da primeira metade da década de 50 comenta, em um de seus artigos, a radical transformação percebida na assiduidade do público cinematográfico em favor da assistência dada aos programas televisivos. Tal transformação, segundo a análise de Fernando de Barros, devia-se ao fato de que a TV fornecia imagens gratuitas dentro das casas, possibilitando ao telespectador a escolha de programação entre um e outro canal.

Em 1956, uma pesquisa estatística informava que a venda de aparelhos de televisão atingira 260.000 unidades em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, o que fazia prever uma média de um milhão de telespectadores nas três maiores capitais do país.

A crescente popularidade da TV não deixava aos empresários de cinema outra alternativa senão a de unirem-se aos empresários de TV, e Fernando de Barros alertava que essa decisão deveria ser tomada rapidamente, enquanto os dirigentes de TV ainda procuravam pelos homens de cinema:

"Os homens de cinema devem se unir à TV, e já, porque, por enquanto, os homens de TV ainda não são tão fortes. Há um dirigente de TV que aceitaria fazer um convênio com um grande estúdio. Para ele seria preferível, pois não teria de empatar dinheiro em máquinas. Mas os homens de cinema não querem saber de nada, parece que eles têm o rei na barriga."<sup>27</sup>

Para destronar o "rei da barriga" dos homens de cinema, o "dirigente de TV", Assis Chateaubriand resolveu investir num grande complexo cultural que comportaria três auditórios para televisão com capacidade para 1500 pessoas cada um, além de 20

estúdios e um teatro para grandes apresentações, com capacidade para 7200 pessoas que assistiriam, pelo preço de 5 a 10 cruzeiros a poltrona, às exibições dos

"(...) melhores cantores do mundo, grandes orquestras sinfônicas, suntuosos espetáculos de ópera, representações dramáticas e revistas magníficas."<sup>28</sup>

Num subterrâneo de 4000 metros quadrados seria instalado o Palácio do Gelo, um dos mais modernos do mundo em sua época, com um ringue especial para todas as exibições de patinação e teatro sobre pistas geladas.

Ocupando uma área de cerca de seis mil metros quadrados localizada nas fraldas do morro da Favela, o projeto Taba Tupi, elaborado por Oscar Niemeyer, traria também a marca de uma das mais gigantescas e oportunas realizações sociais conhecidas até então: a construção de 400 apartamentos para a classe média, a serem financiados pelo Banco Lar Brasileiro de Descontos, espécie de BNH da época. Além disso, a Taba disporia de uma cooperativa de consumo para os seus moradores, uma cantina infantil com capacidade para alimentar 1500 crianças e um centro de puericultura que distribuiria leite, papa e mingau às crianças de 0 a 1 ano e meio, moradoras do morro da Favela.

Nos moldes de uma pequena cidade, o projeto contaria também com um ginásio completo para todos os esportes e com gabinetes médico e dentário, além de farmácias e laboratórios.

O projeto de Niemeyer foi orçado em aproximadamente 250 milhões de cruzeiros. Apresentado ao Presidente Getúlio Vargas, a Taba Tupi chegou a entusiasma-lo mas nunca foi viabilizada. Talvez por ter preferido Chateaubriand investir mais na ampliação de sua rede de televisão e rádio e na modernização do par-



que gráfico, ameaçado pelo surgimento da revista **Manchete**, do grupo Bloch, que revolucionou aspectos de diagramação e utilização da cor. Os investimentos nessas empresas proporcionariam um retorno mais rápido e imediato do capital empregado, do que a aplicação de recursos para um empreendimento cujo retorno seria a longo prazo.

Seguindo o exemplo da televisão e do cinema que, pretendendo uma atualização técnica e cultural contrataram técnicos e diretores estrangeiros e investiram em projetos de médio e longo prazo, construindo estúdios e importando equipamentos, o teatro dos anos 50 também investiu em sua modernização.

Herdando da década anterior a visão estética e empresarial que iniciativas como a representação de *Vestido de noiva*, pelo grupo carioca Os Comediantes, e a criação do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC-paulista inauguraram no cenário teatral brasileiro, o teatro da década de 50 iniciou sua arrancada para a formação de um movimento restaurador do teatro nacional, reivindicando a construção de edifícios teatrais e a regulamentação de leis que incentivassem o surgimento de novos autores e de uma dramaturgia com características brasileiras.

Numa verdadeira campanha pró-autor nacional, críticos e autores teatrais do início da década publicavam nos periódicos brasileiros artigos que denunciavam a preferência que os empresários de teatro tinham por montagens de traduções e textos já consagrados pela crítica estrangeira. Preferindo os textos já conhecidos e portanto, com sucesso de bilheteria garantido, os empresários teatrais relegavam aos autores brasileiros o caminho da tradução em detrimento do da criação, sob pena de

comprometimento da sobrevivência de autores, atores e companhias.

Tentando encontrar soluções para a falta de produção e montagens de textos nacionais, os vereadores Magalhães Jr. e Paschoal Carlos Magno, conhecidos como os "vereadores do teatro" apresentaram projetos que viabilizariam a criação de uma literatura teatral para o Brasil, como a lei 697 elaborada em 1952 por R. Magalhães Junior, que beneficiava por meio de prêmios anuais, autores, atores e cenógrafos que trabalhassem com textos brasileiros. Paschoal Carlos Magno, por sua vez, propôs um sistema de rodízio pelos teatros do Rio de Janeiro, em que dez companhias teatrais parcialmente subvencionadas pela Prefeitura apresentariam dez peças diferentes durante dez semanas seguidas, proporcionando assim o conhecimento de um maior número de textos por um maior número de pessoas. Como condição única, o projeto estabelecia que 40% do repertório das companhias deveria ser de autores nacionais, a ser aprovado por uma comissão formada por três elementos da área teatral que avaliaria a qualidade artística das peças apresentadas.

A nível federal, Getúlio Vargas elaborou, e Juscelino Kubitschek regulamentou, a "lei do terço", que determinava que numa série de três peças encenadas, uma teria de ser de autor nacional.

A Revista de Teatro de maio-junho de 1957 publica em sua primeira página um artigo assinado por R. Magalhães Junior comentando o cumprimento da lei nos palcos brasileiros, "desde o TBC até o mais humilde e remoto teatrinho de subúrbio, o Madureira"<sup>29</sup>. Analisando as consequências que o cumprimento da lei já fazia supor, Magalhães Jr. previa em seu artigo o reaparecimento de textos esquecidos e o surgimento de novos autores,

além do êxito de bilheteria em todas as apresentações, contraindizando assim os maus presságios empresariais.

Vitoriosos em sua luta por um maior número de montagens de textos de autores nacionais, os defensores do teatro brasileiro também foram bem sucedidos na defesa da manutenção das casas de espetáculos existentes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Denunciando a demolição de muitas delas, críticos e entusiastas do teatro nacional conseguiram na maior parte das vezes a reconstrução do mesmo auditório, ampliado em suas capacidades técnicas e de acomodações como foi o caso do tradicional teatro carioca Fênix, ideal para representação de comédias e operetas, demolido para que em seu lugar fosse erguido um prédio de apartamentos.

Noticiando o seu desaparecimento na sessão de teatro Spot Light, da revista O Cruzeiro, de 6 de janeiro de 1951, Accioly Netto apelava para os incansáveis "vereadores do teatro" Magalhães Junior e Paschoal Carlos Magno. Pedindo que Paschoal e Magalhães Jr. ficassem alertas para a promessa de que no edifício a ser construído no local seria reaberto o mesmo teatro Fênix, Accioly Netto sugeria que o novo teatro comportasse

"(...) salas para que uma escola modelo seja montada, capaz de compensar de alguma maneira, a destruição do simpático e tradicional Fênix."30

O novo Fênix reapareceu em 1958 ocupando o andar térreo do edifício de 22 pavimentos erguido em seu terreno. Mesmo sem abrigar as "salas para uma escola modelo", o novo teatro foi projetado de maneira a proporcionar uma boa acústica e visibilidade para os 1000 espectadores que ocupassem seu auditório.

História semelhante teve o Teatro Glória, também do Rio de Janeiro. Ameaçado de demolição pelo proprietário que pretendia construir no local lojas para alugar, a existência do tradicional teatro da Cinelândia carioca foi assegurada pelo então Prefeito do Rio de Janeiro, Embaixador Negrão de Lima.

Deferindo o processo de solicitação de demolição do teatro já existente, Negrão de Lima fez valer a lei de autoria do vereador Magalhães Junior promulgada em 1951 que, instituindo uma região teatral para a cidade compreendida entre as ruas do Passeio, Avenida Mem de Sá, Praça Mahatma Gandhi, Praça Floriano, Senador Dantas, Visconde de Maranguape e Evaristo da Veiga determinava em seu artigo 2º que na referida região não seria permitida

"(...) a construção de edifícios de mais de dez andares, excetuados os de serviços públicos federais e municipais, sem que do respectivo projeto conste um teatro com pelo menos quinhentos lugares."<sup>31</sup>

Salvo o Teatro Glória, a atitude da Prefeitura foi elogiada por intelectuais e empresários do porte de Henrique Pongetti que, em sua seção "O show da cidade", publicada pelo jornal O Globo, enalteceu o correto posicionamento do prefeito Negrão de Lima.

Receptivo a projetos ligados à preservação de edifícios teatrais, Negrão de Lima também socorreria, enquanto Prefeito do Rio de Janeiro, o Teatro Ginástico, consumido por um incêndio em 1957. Liberando, mais uma vez por interferência do Vereador Magalhães Junior, a verba necessária para a reconstrução do teatro, a Prefeitura do Rio de Janeiro cedeu ainda o terreno vizinho ao Ginástico, possibilitando assim a ampliação

daquela casa de espetáculos.

Atuando de forma decisiva em prol dos edifícios teatrais do Rio de Janeiro, o poder público carioca apresentaria no final da década, um projeto de criação de novas casas de espetáculos como parte integrante das comemorações do Quarto Centenário do Rio de Janeiro.

De autoria do Vereador Mourão Filho, o projeto previa em sua primeira parte, a criação de Centros Cívicos e Artísticos construídos em bairros afastados do centro da cidade, que proporcionariam à população uma maior frequência a espetáculos artísticos, religiosos e cívicos.

Num segundo momento, o projeto de Mourão Filho propunha a doação de terreno da prefeitura à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais para a construção de sua sede que comportaria, além de uma sala de reuniões para autores teatrais, artistas e visitantes, um teatro com capacidade para 800 lugares.

O esforço de políticos, autoridades e elementos ligados ao teatro para a criação de novos espaços teatrais na então capital federal encorajou outros estados a reativarem pedidos antigos de construção de casas de espetáculos, deixados sempre para segundo plano pelas autoridades locais.

Em alguns estados tais pedidos encontraram receptividade por parte dos governantes. É o caso da Bahia, que viu a construção de seu teatro Castro Alves, com capacidade para 1600 pessoas, ser realizada. No projeto original dos arquitetos José Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes, o Castro Alves teria um palco com 16m. de largura por 20m. de profundidade e 9m. de altura, dimensões consideradas ideais pelos técnicos da área.

Programado para ter sete pisos, o bloco abaixo do palco

comportaria em seu terceiro piso, as entradas para figurantes e material cênico, a oficina de carpintaria, depósito de cenários para as companhias visitantes, sala de ensaios do coro e a casa do zelador. No segundo piso ficariam os equipamentos contra incêndios, a sala de ensaios e os camarins coletivos. No primeiro piso, estariam situados um ambulatório, um depósito para bagagem dos artistas visitantes, sala para os músicos com arquivos de partituras, salas de administração e diretoria, além de 22 camarins individuais. Na altura do palco seriam instaladas as salas de sinalização eletroacústica, a sala para serviços de transmissão de rádio e TV e um depósito de acessórios. Os pisos acima do palco foram destinados para três salões de pintura de cenários e um depósito para o material cênico.

O projeto previa também a instalação de ar condicionado para a platéia e ar renovável para o palco e os camarins, além de três níveis de iluminação decorativa para o auditório: de gala, normal e de emergência. O vestíbulo, isolado, poderia servir como local de exposições.

Inaugurado a 2 de julho de 1958, o Castro Alves se transformaria em parada obrigatória para as companhias do Sul do Brasil que se dirigissem para temporadas em Recife ou qualquer outra capital do país, proporcionando assim ao público baiano o conhecimento dos trabalhos desenvolvidos pelas grandes companhias teatrais do Rio e de São Paulo.

Ancorado no espírito empreendedor de novas casas de espetáculos na maior parte do país, o Paraná veria ressurgir também na década de 50, o seu Teatro Guaíra, demolido nos anos 40.

Parte integrante do conjunto de obras a ser inaugurado

por ocasião das festividades do 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná, o projeto do novo Teatro Guaíra seria assinado pelo engenheiro paranaense Rubens Meister, que projetou o teatro com amplas escadarias, elevadores de grande capacidade e rampas laterais que facilitariam o movimento de entrada e escoamento do público. O Guaíra, em seu projeto inicial teria dois auditórios, sendo que tanto um como o outro teriam seu átrio e acessos independentes.

Localizado na Praça Santos Andrade, o Teatro Guaíra apresentaria na fachada do projeto original painel em relevo de autoria do escultor Leonardo Lima.

Destinado a incentivar as belas-artes e proporcionar espetáculos ao público, o Guaíra manteria uma orquestra sinfônica, um coral lírico, um corpo de baile, um conservatório dramático, um teatro experimental e um museu de arte.

Idealizado como um autêntico centro de arte, o complexo do Teatro Guaíra, devido à grandiosidade do projeto e às dificuldades encontradas com a mão-de-obra, escassa na época, teve apenas o seu pequeno auditório inaugurado oficialmente na década de 50.

Os diferentes edifícios teatrais que surgiam em todo o país incentivou a consolidação de companhias profissionais e amadoras atuantes desde a década de 40, bem como a formação de novos grupos teatrais.

Em São Paulo, o fortalecimento do TBC de Franco Zampari acabou motivando o deslocamento do centro de criatividade dramática do Rio de Janeiro, até então soberano na produção teatral brasileira.

Portador de um teatro centrado na figura do ator prin-

cipal, herdado das décadas anteriores, e do teatro musicado, em que a crítica política aliada à comicidade popular e às músicas em voga eram o ponto alto, o teatro produzido no Rio de Janeiro tinha como norma, a improvisação.

O caráter empresarial do TBC, aliado à representação de textos consagrados dirigidos por encenadores estrangeiros, despertou a atenção de artistas, autores e técnicos teatrais para possível realização de um teatro conseguido através de uma elaboração consciente do espetáculo.

Tendo como proposta a apresentação de espetáculos "artísticos e honestos ao mesmo tempo"<sup>32</sup>, o TBC construiu seu próprio teatro e investiu na modernização dos equipamentos de cena e na contratação de encenadores europeus que, aliando o conhecimento técnico que possuíam à experiência do trabalho por eles já desenvolvido na Europa, dariam ao TBC o papel de agente inaugurador de uma nova filosofia da criação teatral.

Partindo do princípio de que cada personagem tinha sua importância total e absoluta no espetáculo e que cada detalhe deveria ser trabalhado com o mesmo empenho e dedicação, o TBC atuou como uma verdadeira escola, formando uma geração de diretores, atores, cenógrafos e dramaturgos considerada no seu aspecto técnico como "a mais brilhante do Brasil"<sup>33</sup>.

Ciente da condição básica de se ter uma boa equipe para se produzir um bom espetáculo, o TBC chegou a ter 47 pessoas em sua folha de pagamento em 1953, sendo 18 atores, 4 encenadores, 1 cenógrafo, 11 auxiliares técnicos e 13 funcionários.

Um ano antes, o TBC apresentou em um mesmo espetáculo, a *Antígona*, de Sófocles e a *Antígone*, de Anouilh, considerado pelos críticos como o ponto máximo de maturidade do grupo.



Dirigida por Adolfo Celi e com cenários de Aldo Calvo e Bassano Vaccarini, o espetáculo foi ensaiado durante um ano. Os papéis de Antígona e Creonte foram interpretados por Cacilda Becker e Paulo Autran, cabendo a Ziembinski e Sérgio Cardoso os papéis de Tirésias e Mensageiro.

Falando sobre o espetáculo, em palestra proferida no Teatro Glauber Rocha, no Rio de Janeiro, Paulo Autran analisou, 35 anos depois, a importância da produção, lembrando que a peça de Sófocles constituía o primeiro ato do espetáculo, e a de Anouilh, o segundo, sendo que os personagens eram interpretados pelos mesmos atores,

"(...) com roupas diferentes, maquiagens diferentes e, evidentemente enfoque dos autores, e o de direção, completamente diferentes."<sup>34</sup>

A respeito da receptividade do público, Autran declarou que a preferência recaía sobre a peça de Sófocles, enquanto atores e críticos preferiam a de Anouilh. A certa altura da temporada, a opinião do público acabou prevalecendo e a peça de Anouilh foi retirada do espetáculo, sendo a de Sófocles representada em duas sessões diárias.

De repercussão nacional, a montagem das Antígonas pelo TBC foi comentada e analisada pela imprensa de todo o país. Em Curitiba, a Revista da Guaíra chegou a mandar a São Paulo seu colunista de teatro, Eddy Antônio Franciosi, especialmente para assistir ao espetáculo e escrever sobre ele. Considerando a apresentação do TBC como a "mais importante dos últimos anos do teatro brasileiro"<sup>35</sup>, Franciosi acabou endossando a opinião geral dos críticos nacionais.

Durante os 15 anos de sua existência, o TBC apresentou

peças de Sartre, Sófocles, Pirandello, Goldoni, Dickens, Noel Coward, Gorki, Arthur Miller, Brecht, Beckett, Oscar Wilde, Shaw, Barillet e Grèdy, numa alternância de autores comerciais e de autores consagrados.

Dos autores nacionais surgidos na época, o TBC representou peças de Abílio Pereira de Almeida, Edgar Rocha Miranda, Clô Prado, Lourival Gomes Machado, Lúcia Benedetti, Millôr Fernandes, Dias Gomes e Silveira Sampaio, procurando encenar, com exceção de Silveira Sampaio, textos de autores praticamente inéditos no teatro brasileiro revelando, assim, novos autores para a dramaturgia brasileira.

A todas as contribuições dadas pelo TBC ao teatro nacional soma-se a formação de companhias de elevado nível técnico e profissional, como as de Nídia Lícia e Sérgio Cardoso; Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran; e Cacilda Becker; atores dissidentes do grupo paulista que, ansiando pela criação de produções próprias, saíram do TBC para formar suas companhias.

Contando agora com autores, atores, diretores, companhias e todo um corpo técnico especializado em teatro, São Paulo passou também a preocupar-se com a criação de novas casas de espetáculo e com o resgate das já existentes.

Deficiente em teatros tanto quanto o Rio de Janeiro, São Paulo contava com três auditórios pertencentes à Prefeitura, dos quais nenhum em condições de apresentar qualquer tipo de espetáculo: o Municipal e o Colombo estavam em reformas e o São Paulo, interditado aguardando reformas urgentes. Dos auditórios particulares, o TBC era de uso exclusivo da companhia; o grande auditório do Teatro Cultura Artística, com capacidade

para 2000 pessoas, tinha um aluguel muito alto e o pequeno auditório, com um palco sem profundidade suficiente, não permitia a apresentação de qualquer tipo de espetáculo. O Santana, por sua vez, tinha péssima acústica e o Odeon servia única e exclusivamente para apresentação de companhias de revistas, praticamente inexistentes em São Paulo.

Todas essas dificuldades deixavam os profissionais de teatro quase sem opção, a não ser que resolvessem montar peças para um público mais restrito e selecionado quando então os teatros da Escola de Arte Dramática, Sievers e Clubinho surgiam como solução.

Pequenos teatros construídos em propriedades particulares, portanto sem nenhuma preocupação comercial, os teatrinhos Sievers e Clubinho faziam as vezes de centros culturais onde se realizavam concertos e reuniões em ambientes decorados com obras de arte pertencentes aos proprietários ou a colecionadores amigos da família, sendo raras as vezes em que eram utilizados para a representação de algum espetáculo teatral. O auditório da EAD, por sua vez, estava restrito às montagens dos alunos da escola.

Com essa escassez de espaços para as apresentações de grupos e companhias que eram criadas em grande número, a notícia do surgimento de novas casas teatrais sempre era bem recebida.

Em 1952, a Companhia Nicette Bruno e seus Comediantes inaugurou o Teatro de Alumínio, no Vale do Anhangabaú. Segundo os periódicos da época, o pequeno teatro feito de alumínio ("pra que mais, pra que tijolos.")<sup>36</sup> era um teatro confortável, "ainda que pouco estético externamente e mal decorado interna-

mente."<sup>37</sup> De ruim, a sua localização, pois além do barulho dos bondes que passavam ao lado do teatro, o local estava sujeito a inundações que acabaram por exigir a construção de uma plataforma para a elevação do piso do palco.

Com a construção do Paço Municipal, o teatro foi derubado, e artistas e jornalistas se uniram para exigir sua reconstrução, que acabou sendo profetizada por um deles ao apelar para que

"(...) um Mecenas descesse do alto, no coração da cidade, o maior e melhor teatro para aquela moça que tivera um sonho e o vira naufragar."<sup>38</sup>

Ao tomar conhecimento do que acontecera com o teatro da companhia de Nicette Bruno, o engenheiro e milionário curitibano Isnardo Carlo Alberto Baccini, incorporado no papel do Mecenas salvador, procurou a companhia e autorizou a busca de um novo teatro para que Nicette e seus Comediantes pudessem voltar a trabalhar.

O novo teatro da Companhia Nicette Bruno foi aberto na Rua Vitória, atrás da Praça Júlio Mesquita. Com uma capacidade para 250 pessoas, o teatro foi decorado por Clóvis Garcia e recebeu o nome de Teatro Íntimo Nicette Bruno, por ser "pequeno e por abaixar-se o palco até o público, em morno aconchego."<sup>39</sup>

Organizada em bases mais permanentes, a Companhia Nicette Bruno idealizou um promissor plano de realizações: lançamento de autores, atores, diretores e cenógrafos novos; realização de conferências e auxílio a grupos amadores. Tais realizações começaram a ser desenvolvidas em menos de um mês depois de inaugurado o novo teatro da companhia, através da abertura do Teatro da Segunda-Feira, onde se apresentaram grupos

amadores e conjuntos profissionais estreantes, e do Teatro da Meia-Noite, aos sábados, que apresentava recitais de declamação e canto, peças curtas e experiências teatrais.

Ao lado do incentivo dado aos novos grupos teatrais por companhias já estabelecidas e a formação cada vez maior de profissionais de teatro, outra preocupação surgia nos meios teatrais paulistas: a criação e o estímulo ao teatro infantil.

Contando com um público mensal de 300 crianças, as companhias infantis de teatro de São Paulo passaram a sonhar com a construção de uma casa só para crianças, localizada próxima ao TBC, na Rua 14 de Julho. Idealizado por César Giorgi e Mary Lino, o Teatro do Saci, como seria chamado, teria 7,30m de largura por 23m de fundo e contaria com uma decoração funcional.

O projeto do arquiteto Castelo Branco previa:

"(...) uma fachada em mármore branco e basalto rosa, com painéis artísticos, destacando-se o Saci, feito por Lívio Abramo; no vestíbulo, o busto de Monteiro Lobato, esculpido por Bruno Giorgi."<sup>40</sup>

O auditório com capacidade para 120 crianças, teria bancos corridos em doze fileiras que comportariam de 8 a 10 crianças. Os espetáculos infantis programados para todas as tardes, apresentariam peças de autores nacionais como Cavaleiro Lima, Luís Maranhão Filho, Lúcia Benedetti e Maria Clara Machado, entre outros.

O crescente surgimento de companhias e novos edifícios teatrais acabou por determinar a necessidade de formação de novos profissionais para o moderno teatro brasileiro, conseguida através da criação de escolas dramáticas em todo o país.

No Rio de Janeiro, o Conservatório Dramático Nacional

mantido pelo Serviço Nacional de Teatro supria essa necessidade e, em São Paulo, foi criada a Escola de Arte Dramática (EAD) por iniciativa de um movimento de amadores do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O novo teatro proposto pelos jovens amadores da EAD deveria se concentrar, em primeiro lugar, em um repertório de melhor nível. Entendido como conteúdo do curso, o repertório possibilitaria ao aluno o encontro com seu trabalho futuro, através do conhecimento das situações dramáticas e do estilo proposto pelo autor, ressaltado pela direção.

Chegando ao teatro por intermédio do conhecimento da literatura teatral, os alunos da Escola de Arte Dramática pretendiam seguir a diretriz proposta por Jacques Copeau de que

"(...) o princípio da arte cênica estava situado no verbo sendo necessário que o ator extraísse de uma realidade literária e psicológica, a realidade do teatro."<sup>41</sup>

Definido o ponto inicial de trabalho para os alunos da Escola, Alfredo Mesquita, idealizador e diretor da EAD, montou a estrutura da instituição sobre três princípios básicos: formação cultural, fundamentos técnicos e trabalho de interpretação propriamente dito.

Existentes desde a fundação da Escola, esses três princípios seriam aperfeiçoados em 1951-52 quando, além das disciplinas de história do teatro, drama e comédia (interpretação), imitação vocal, mímica e francês, já existentes, foram acrescentadas as disciplinas de estética geral, ritmo, preparatório e português.

Para ministrar essas disciplinas, a EAD contava com um quadro de professores composto por diretores, professores e

críticos teatrais como Ruggero Jacobbi, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Clóvis Garcia e Paulo Mendonça, além do próprio Alfredo Mesquita.

Paralelamente às disciplinas, atividades extracurriculares foram desenvolvidas como conferências, leituras dramáticas e debates realizados na década de 50 sob a orientação dos professores da Escola e de outros profissionais como Ziembinski, João Bithencourt, Luciano Salce, Adolfo Celi, Oduvaldo Vianna Filho e outros, convidados pela EAD para falar sobre os mais variados temas.

Fundada em sólidas bases culturais, a EAD formou inúmeros atores, atrizes e diretores que integraram os elencos dos melhores grupos de teatro profissional brasileiro como o TBC, o Arena e o Oficina, cumprindo dessa forma a proposta inicial da escola: o da participação na formação de um novo teatro brasileiro.

Atuando na mesma linha de trabalho, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), grupo amador criado em 1938, no Rio de Janeiro, por Paschoal Carlos Magno, em atividade até 1965, teve como característica principal a união do amadorismo do grupo ao profissionalismo de atores e diretores experientes que ensinaram ao elenco do TEB que teatro era feito com disciplina, estudos e pesquisas, implantando uma seriedade à arte de representar pouco conhecida até então.

Itália Fausta, convidada por Paschoal Carlos Magno para dirigir *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, espetáculo de estréia do Teatro do Estudante do Brasil, foi a primeira a trabalhar com os estudantes-atores a idéia de um espetáculo mais harmônico em que texto, cenografia, iluminação e interpretação ti-

nham a mesma importância e objetivo.

Em 1948, o TEB encenou *Hamlet*, de Shakespeare, considerado pela crítica como o marco de encerramento do ciclo heróico do amadorismo teatral, que havia atuado como ação renovadora do teatro brasileiro nas décadas anteriores.

Dirigida pelo alemão Hoffmann Harnisch, a montagem do espetáculo foi feita com a colaboração de professores de esgrima, literatura dramática, maquilagem e conferencistas que falaram sobre a obra e a época de Shakespeare. Tudo para se conseguir o maior aperfeiçoamento possível no desempenho dos atores.

O sucesso conseguido com a encenação de *Hamlet* revelou, além da inauguração de um novo caminho para se fazer teatro, a capacidade do ator brasileiro de interpretar Shakespeare.

A repercussão da montagem de *Hamlet* mostrou a Paschoal Carlos Magno que o teatro que desejava fazer, constante e de bom nível, necessitava de uma escola de teatro e, em 1952, o incansável Paschoal abriu no andar térreo de seu palacete de Santa Teresa, o teatro-laboratório Duse. Dispensando exigências curriculares, O Duse formou autores, atores, diretores, cenógrafos e figurinistas, prestigiou o autor brasileiro e abrigou elencos jovens como o Teatro Sem Nome, Os Idealistas e Os Quixotes.

O ano de 1954 foi talvez o ano mais importante da produção teatral do Duse. Nessa temporada, textos de oito autores brasileiros foram apresentados no pequeno teatro de Santa Teresa, destacando-se entre eles os de autoria de Rachel de Queiroz, Maria Inês Barroso e Antônio Callado, personalidades já consagradas no jornalismo ou nas letras em geral mas que es-



treavam no teatro.

Um outro grupo amador investido do espírito de renovação e de formação de profissionais de teatro surgiu em 1951, no Rio de Janeiro: O Tablado, dirigido por Maria Clara Machado. Com 40 anos de existência, O Tablado continua nos dias atuais a exercer sua função de um verdadeiro celeiro de profissionais do teatro.

O surgimento de escolas de teatro patrocinadas por grupos amadores acabou por provocar a inclusão do ensino da arte dramática em escolas oficiais.

Em abril de 1957, a Universidade de São Paulo criava o seu Departamento de Teatro. Sem verba prevista no orçamento da instituição, o departamento limitou-se a realizar em seu primeiro ano de existência, um curso de extensão sobre teatro e algumas leituras dramáticas que acabaram dando origem à formação de um coro falado que, sob a forma de jogral, apresentou os poemas I Juca Pirama, de Gonçalves Dias, Os Sinos, de Manuel Bandeira, Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto e a letra do Hino Nacional Brasileiro.

Dois anos depois, em um congresso de teatro realizado em Recife ficava estabelecida a criação de cursos de teatro nas universidades brasileiras, a exemplo do que já acontecia em São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia e Minas Gerais.

A nível de iniciativa federal, Juscelino Kubitschek, reconhecendo o atraso que o teatro apresentava em comparação a outras áreas da cultura como a arquitetura e as artes plásticas, planejou a criação da Escola Nacional de Artes Cênicas, destinada a preparar artística e tecnicamente pessoal especializado em teatro e cinema.

A atualização cultural do país acabou instigando a discussão da realidade nacional por parte da intelectualidade brasileira, refletindo na produção cultural do final da década toda uma preocupação com os destinos do país e do povo brasileiro.

Visto simultaneamente como massa inculta, explorada e dominada, o povo passou a tematizar músicas, filmes e peças teatrais, transformando-se em força portadora da nacionalidade.

Em 1955, o filme *Rio, 40 graus*, primeira produção de Nelson Pereira dos Santos, foi lançado. Colocando o povo no centro da ação, *Rio, 40 graus* foi uma espécie de bússola que indicou o caminho a ser seguido pela produção cinematográfica brasileira. Proibido pela censura e rejeitado pelos órgãos responsáveis pela cultura, o filme durante sua curta temporada de apresentação foi assistido por universitários, cineclubistas e intelectuais. Todos unânimes em proclamar o surgimento de uma estética de reafirmação, de reavaliação e de reestruturação para o cinema nacional.

Essa nova estética correspondia ao surgimento do Cinema Novo, que na definição de Glauber Rocha, era novo

"(...) porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova, e nossa luz é nova, e por isso nossos filmes já nascem diferentes..."<sup>42</sup>

Rotulado de "cinema barato, cinema sem estúdios, cinema social, cinema de autor, cinema de câmara na mão"<sup>43</sup>, o Cinema Novo se voltou para os problemas do povo brasileiro, deixando em segundo plano as preocupações com as questões formais ou técnicas. No dizer de Gustavo Dahl, um dos novos diretores surgidos com o movimento, "Nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem."<sup>44</sup>

Traçando o caminho de se "ouvir a voz do homem", o Cinema Novo produziu no final da década dois filmes que arrebataram a premiação máxima no Festival Internacional de Cannes: *Orfeu negro*, de Vinícius de Moraes, sob a direção de Marcel Camus, e *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, dirigido por Anselmo Duarte.

Explorando o confronto entre a realidade cultural do povo brasileiro em oposição ao comportamento de uma sociedade portadora de costumes herdados da cultura européia, *Orfeu Negro* e *O pagador de promessas*, escritos originalmente para o teatro, integravam o movimento de reflexão sobre os problemas do povo e da cultura brasileiros.

Nessa mesma linha de reflexão, o teatro brasileiro vinha desenvolvendo um trabalho de renovação com diretores e grupos teatrais de todo o país.

Em São Paulo, José Renato, ex-integrante da Escola de Arte Dramática, apresentava, com seu Teatro de Arena, criado em 1953, uma nova proposta de encenação que possibilitava montar seus espetáculos em qualquer espaço alternativo.

Seguindo no início de suas atividades os passos da Escola de Arte Dramática, o Teatro de Arena apresentou um repertório variado com produções modestas.

Pensando na constante evolução e desenvolvimento técnico e artístico do elenco, José Renato programou com os próprios professores da Escola, diversos cursos que acabaram por receber elementos de outros grupos interessados em um aprimoramento artístico.

O contato com críticos e diretores portadores de diferentes linhas de atuação provocou um distanciamento entre os

conceitos de formação de elementos para teatro existente na Escola, e os do grupo dirigido por José Renato.

Com a chegada de Augusto Boal dos Estados Unidos e com a ida de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, provenientes do Teatro do Estudante de São Paulo, para o Teatro de Arena, iniciou-se uma segunda fase no grupo, surgindo a idéia de que o Arena também poderia funcionar como uma espécie de escola.

Em setembro de 1956, Augusto Boal iniciou no Teatro de Arena um Curso Prático de Dramaturgia e no ano seguinte o grupo anunciou um Curso Prático de Teatro tendo como responsáveis Sadi Cabral, para Interpretação; Bernardo Baby, para Psicologia; Décio de Almeida Prado, para Estética; Sábato Magaldi, para História do Teatro; e Beatriz Segal, para Improvisação.

Nessa segunda fase, o Arena elegeu o despojamento absoluto do palco como forma de criação de uma cenografia própria.

Sobre a formação de um novo elenco, o Arena continuou a recrutar parte de seus atores da EAD, porém com uma diferença básica: os novos atores deveriam incorporar a função social e política do teatro como o principal componente dos espetáculos.

A partir de 1958, com a representação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, o Arena iniciou uma nova etapa na formação de seu repertório deixando de encenar peças estrangeiras e inaugurando uma dramaturgia que falava do Brasil às platéias brasileiras, refletindo no palco, a principal característica do final da década de 50: a valorização do nacional.

Em 1959, o Arena estreou *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. Dirigido por Augusto Boal, o espetáculo

foi entendido não como uma "peça sobre futebol", mas como uma denúncia do

"(...) comércio puro e simples, da barganha, do interesse pequeno, do suborno negado e difuso."<sup>45</sup>

O estilo da peça seguia os passos de Eles não usam black tie : um registro fotográfico do que se via e se conhecia no dia-a-dia da vida brasileira.

Essa fase do reconhecimento das condições de vida e da realidade cultural do povo brasileiro foi encerrada pelo Arena em 1960 quando o grupo passa da observação e denúncia, para o compromisso com as classes trabalhadoras.

Revolução na América do Sul é a primeira peça dessa nova fase. Utilizando recursos da farsa, sátira, revista, circo e chanchada, o Arena denunciou no espetáculo o momento da vida brasileira em que estava inserido:

"(...) o clima eleitoral de 1960, o nacionalismo demagógico, o falso populismo e a honestidade brandida como bandeira pseudo-revolucionária."<sup>46</sup>

Explorando os efeitos cômicos da demagogia, o grupo iniciou sua terceira fase, "desvendando a verdade profunda das infra-estruturas econômicas e mentais."<sup>47</sup>

Explorando a estética da irreverência e do sarcasmo que caracterizou a nova fase do Arena, outro grupo de teatro surgiu em São Paulo no final da década: o Oficina, de José Celso Martinez Corrêa. Criticando o trabalho do Teatro Brasileiro de Comédia, "rígido e europeu" -, e a atuação da Escola de Arte Dramática que, "fundamentada na atuação francesa, italiana, empolada, fria", nada tinha a ver com o Brasil, o Oficina apre-

sentou como proposta, o "trabalho árduo e difícil de se auto-conhecer e se libertar."<sup>48</sup>

Apresentando inicialmente um repertório desvinculado de qualquer programa de ação social, o Oficina acabou enveredando pela busca de um teatro "preocupado socialmente"<sup>49</sup>, a partir da influência que Augusto Boal exerceu no grupo, quando ministrou cursos de interpretação para o elenco do Oficina.

Em 1960, Arena e Oficina representariam em co-produção, a peça *Fogo frio*, de Benedito Rui Barbosa, sob a direção de Augusto Boal. Vinculada à proposta de um teatro social defendida pelo Arena, a encenação da peça provocou discussões sobre os destinos do Oficina.

A solução encontrada foi a de que o Oficina manteria algumas vinculações ideológicas com o Arena, mas atuaria de forma autônoma, com elenco e diretor próprios. A aproximação do Arena, contudo, determinaria as bases para a formação teatral do grupo de José Celso, que perdurariam por toda a trajetória do Oficina na década de 60:

"(...) um certo grau de preocupação social e o domínio de uma técnica de trabalho com atores"<sup>50</sup>

No caso do Oficina, esta técnica era a do Actor's Studio, que considerava a figura do ator como o "fundamento do teatro"<sup>51</sup> e tinha um trabalho voltado para a pesquisa em grupo.

Arena e Oficina passavam a incorporar ao moderno teatro brasileiro o questionamento do papel do teatro enquanto instituição social, sem esquecer, porém, o trabalho estético da encenação.

Encontrando reflexos nos grupos de teatro de todo o país, essa nova linha de ação teatral viu surgir no Recife um movi-

mento de amadores liderado por Hermilo Borba Filho que, denunciando o Nordeste como

"(...) um drama de primeira grandeza, com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar e do cangaceirismo"<sup>52</sup>,

passou a exigir a inclusão dessa realidade na literatura teatral produzida na região, afastada até então, dos dramas do povo nordestino.

As reivindicações do grupo acabaram se solidificando quando a Hermilo Borba Filho se uniram Ariano Suassuna e Moraes Pinho, autores-revelação do Teatro de Amadores de Pernambuco, para fundar o Teatro do Nordeste, que passaria a produzir obras de cunho nitidamente nordestino.

Em janeiro de 1957, estreou no Rio de Janeiro o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, encenado pelo Teatro Adolescente do Recife.

Criada a partir dos romances e histórias populares do Nordeste, a peça de Suassuna, não menos nacional que as apresentadas pelo Arena paulista, colocava em cena o cangaceiro, o "amarelo", o repentista, santos e diabos, transformando a cultura popular em agente de defesa da identidade brasileira contra um

"(...) Brasil superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem-vergonha e superficial."<sup>53</sup>

Paralelamente ao surgimento desse teatro de cunho social e político, uma nova experiência estética surgiu no Rio de Janeiro, com a criação em 1955, da Companhia Suicida de Teatro Brasileiro, dirigida por Nelson Rodrigues. Definida por

seu diretor

"(...) como uma nova e desesperada experiência estética sem precedentes entre nós e que se inicia sob o signo da paixão teatral."<sup>54</sup>

os "suicidas" começaram por negar toda a tradição dramática brasileira:

"(...) Não temos passado, nem presente, temos talvez, futuro. A nossa primeira providência deve ser, assim, a de atirar pela janela um lastro negativo de erros e de frustrações (...) Devemos mudar a nossa atitude interior em face ao teatro. Aqui faz-se teatro como quem esboça uma pirueta frívola, uma acrobacia menor e irresponsável. Nada mais errado. Pois teatro significa o salto mortal e definitivo."<sup>55</sup>

A radicalidade das idéias do grupo deixava entrever não um movimento vago e delirante, mas uma vontade apaixonada de fazer teatro. Prevenidos para todas as possibilidades, os suicidas estavam dispostos a representar com ou sem público, informando que se lhes faltasse público, representariam entre si, "fechados, trancados, num sigilo de crime, de ato amoroso"<sup>56</sup>, realizando assim o ideal absoluto de teatro pretendido por Nelson Rodrigues: "sem público, sem diretor, sem intérpretes e sem espetáculo. O teatro estaria enfim purificado."<sup>57</sup>

A atuação da companhia de Nelson Rodrigues teve duração efêmera, tendo sido encontrado o registro de apenas duas encenações: Vestido de noiva, a "única exceção lírica"<sup>58</sup> do programa do grupo, e Perdoa-me por me traíres, que contou com Nelson Rodrigues no papel de Tio Raul.

Ante a surpresa de jornalistas e críticos frente à nova atividade teatral de Nelson Rodrigues, o autor declarou ser o fato uma decorrência natural do trabalho produzido pelo grupo,



onde se pretendia que cada intérprete vivesse realmente o seu papel. "Nada da costumeira técnica teatral, do gesto e da atitude certa. O importante é criar a vida."<sup>59</sup>

O teatro dos anos 50, formador e criador de uma nova imagem cênica, assistia à convivência de idéias opostas sobre o como e por quê fazer teatro.

A segunda metade da década veria surgir ainda movimentos criadores de novas correntes artísticas como o da poesia concreta, encabeçado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari que iria influenciar vários setores da comunicação como a publicidade e a televisão, além da literatura. No campo da produção editorial, o país começaria a ler a revista *Senhor*, uma publicação inovadora que reuniu os maiores nomes da cultura brasileira.

Dirigida por Nahum Sirotsky, ex-diretor da revista *Manchete*, *Senhor* tinha em sua equipe Paulo Francis, assistente de direção, o jornalista Luís Lobo, responsável pelas "matérias espirituosas"; Newton Rodrigues pelos assuntos políticos e Carlos Scliar, Glauco Rodrigues e Jaguar responsáveis pela diagramação e ilustrações.

Além dessa equipe fixa, a revista possuía colaboradores especiais como Clarice Lispector, Darcy Ribeiro, Carlos Lacerda, Alex Viany, Paulo Mendes Campos, Jorge Amado, que criou especialmente para *Senhor*, *A vida e a morte de Quincas Berro d'Água*, e Guimarães Rosa que ali publicou as *Primeiras Histórias*.

Revolucionando a prosa brasileira Guimarães Rosa ainda publicaria em 1956, *Grande Sertão: veredas*.

Na música popular, a letra narrativa das canções inter-

pretadas por Vicente Celestino, Orlando Silva e Nelson Gonçalves seria substituída pela letra que falava sobre uma situação.

O início dessa nova postura musical é determinado a partir do lançamento do LP *Desafinado*, de João Gilberto, espécie de manifesto teórico e irônico que, determinando a maneira de se compor e cantar um ritmo novo, preconizava o tempo de uma nova década que, em desafi(n)o com a sociedade brasileira modificou os rumos da evolução social e cultural iniciada nos nem tão "irresponsáveis anos 50." 60

## Notas

1. RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu.** Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985. n.p.
2. FERREIRA, Jorge. **Getúlio e os trabalhadores.** O Cruzeiro Rio de Janeiro, v.23, n.31, p.28, 19 maio 1951.
3. Idem.
4. PEREIRA, Alceu. **Vargas presta contas ao povo.** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.24, n.36, p.112, 21 jun. 1952.
5. MARTINS, João. **Getúlio soltou uma "bomba elétrica".** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.26, n.14, p.56, 16 jan. 1954.
6. \_\_\_\_\_. **Oswaldo Aranha: general da deflação.** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.26, n.6, p.63, 21 nov. 1953.
7. MENDONÇA, Yedo. **Primeira bomba de Jango: revolução trabalhista.** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.26, n.40, p.86, 17 jul. 1954.
8. Idem.
9. RIBEIRO, Darcy, op. cit.
10. Idem.
11. Idem.
12. Idem.
13. VARGAS, Getúlio. **Carta testamento.** In: RIBEIRO, Darcy, op.cit.
14. SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo.** Trad. Ismênia Tunes Dantas. 9.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 181.
15. Idem, p.190.
16. FREIRE, Gilberto. **A propósito de Brasília.** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.32, n.23, p.112, 19 mar. 1960.
17. RÁDIO NACIONAL: 20 anos de liderança a serviço do Brasil.

Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 1956. Não paginado.

18. Idem.

19. JOTA. Duas figuras muito ligadas. In: O AMIGO da onça: a obra imortal de Péricles. 2.ed. São Paulo: Busca Vida, 1988.

20. Idem.

21. Idem.

22. MARTINS, João. A TV conquista o Rio. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.22, n.17, p.89, 10 fev. 1951.

23. Idem.

24. GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. Os irmãos inimigos. A década de 50. In: \_\_\_\_\_. Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.117. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

25. Idem, p.85.

26. Idem.

27. Idem, p.96.

28. ACCIOLY NETTO, A. O Rio terá o maior teatro do mundo. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.22, n.18, p.48, 17 fev. 1951.

29. MAGALHÃES Jr., R. A lei do terço. Revista de Teatro, Rio de Janeiro, v.26, n.290, p.1, maio/jun. 1957.

30. ACCIOLY NETTO, A. Será demolido o Fênix. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.23, n.12, p.35, 6 jan. 1951.

31. A LEI municipal que determina a "zona teatral" da cidade. Revista de Teatro, Rio de Janeiro, v.37, n.301, p.16, jan./fev. 1958.

32. DIONYSOS. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n.25, set. 1980. p.24.

33. PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988. p.44 (Debates, 211)

34. AUTRAN, Paulo. Paulo Autran. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1958. p.27 (Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro, 5)

35. FRANCIOSI, Eddy Antônio. As Antígonas. Revista da Guaiara, Curitiba, v.4, n.43, p.60-8, dez. 1952.

36. IZAR, Margarida. Um teatro mirim que caiu do céu. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.26, n.1, p.25, 17 out. 1953.

37. Idem.

38. Idem.

39. Idem.

40. GARCIA, Clóvis. História de um teatrinho para crianças, o primeiro do Brasil, em São Paulo. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.28,n.1, p.42, 22 out. 1955.
41. SILVA, Armando Sérgio. Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: EDUSP, 1989. p.31 (Comunicação e Artes)
42. VIANY, Alex. O velho e o novo. Arte em Revista. São Paulo, v. 1, n. 2, p.66, maio/ago. 1979
43. Idem, p.65.
44. Idem.
45. DIONYSOS. Teatro de Arena. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n.24, out. 1978. p.114.
46. PRADO, Décio de Almeida, op. cit., p.69.
47. Idem.
48. CELSO, José. A, E, I, U, Ó: a história do Oficina. Arte em revista, São Paulo, v.3, n.6, p.44, out.1981.
49. SILVA, Armando Sérgio da. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.19. (Debates, 175)
50. Idem, p.23.
51. Idem.
52. PRADO, Décio de Almeida, op.cit., p.79.
53. Idem, p.80.
54. ACCIOLY NETTO, A. Vestido de noiva pelos "suicidas". O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.28,n.29,p.43, 15 jan. 1955.
55. Idem.
56. \_\_\_\_\_. Volta "Vestido de noiva". O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.27,n.34, p.83, 4 jun. 1955.
57. \_\_\_\_\_. Um desejo... O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.24,n.12, p.4, 5 jan. 1952.
58. \_\_\_\_\_. Vestido de noiva pelos "suicidas", op. cit.
59. MORAES, Mário de. Da banca de jornal ao palco de um teatro: Nelson Rodrigues, ator. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.29,n.29 p.103, 1 jun. 1957.
60. GOLDFELDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. p.10.

## CAPÍTULO 2

A década de 50 foi de especial importância para o Estado do Paraná no que diz respeito ao seu desenvolvimento econômico, político e cultural.

Governado por Bento Munhoz da Rocha Netto no período compreendido entre 1951-1955 e por Moysés Lupion no período entre 1956-1961, o Paraná foi administrado de maneira a corresponder às diretrizes desenvolvimentistas determinadas pela política nacional.

Ostentando já nos primeiros quatro anos da década o título de um dos cinco estados brasileiros mais ricos em pecuária e o quarto em área cultivada, o Paraná passou a ser reconhecido, a nível federal, como uma das principais fontes de renda do país, pela alta produtividade da cultura cafeeira do Norte e Noroeste do Estado.

Procurando ampliar essas frentes de produção, os governantes do período incentivaram a policultura e a manutenção da produção da erva-mate e da madeira, principais produtos de sustentação da economia paranaense, criando, simultaneamente, escolas rurais e Conselhos de Saúde que tinham como objetivo atender a população rural e pesqueira em seu local de origem, evitando assim a evasão do homem do campo ou do litoral que, partindo em busca de melhores condições de amparo, acabavam ficando nos maiores centros, inchando as grandes cidades e esvaziando o campo.

A implantação dessa medida objetivava assegurar um conhecimento técnico necessário para o aprendizado da utilização

de novas técnicas, máquinas e ferramentas que trariam avanços à agricultura e à pesca.

Paralelamente a esse incentivo, o governo implementou a exploração de riquezas naturais como o xisto betuminoso de São Mateus do Sul e o calcário de Rio Branco, assim como a realização de pesquisas biológicas e tecnológicas que transformariam o Paraná em produtor e distribuidor nacional de vacinas animais e pioneiro em novas fontes de energia.

Por todo o Estado indústrias, cidades e estradas surgiam, transformando o Paraná no estado brasileiro de maior crescimento demográfico do país.

A 19 de dezembro de 1953, o Paraná comemorou o I Centenário de Emancipação Política do Estado de São Paulo, com um programa de inauguração de obras públicas coerente com a pujança e o progresso do estado.

Idealizado e realizado pelo governador Bento Munhoz da Rocha Netto, o programa de "obras do Centenário", como foi chamado, compreendia a construção e inauguração do Centro Cívico, amplo complexo arquitetônico que comportaria o Palácio Iguaçu - sede e residência do governo do Estado, a Assembléia Legislativa, o Palácio da Justiça, o Tribunal do Júri, o Tribunal Eleitoral e o Edifício das Secretarias, além da pavimentação de suas vias de acesso; a Biblioteca Pública do Paraná equipada com os melhores recursos existentes na época; o complexo do Teatro Guaíra projetado pelo engenheiro Rubens Meister; o Colégio Tiradentes; a Praça do Centenário que conteria o Monumento do Centenário, um pequeno lago artificial, um painel decorativo e uma estátua - símbolo do homem paranaense; e os vinte e um pavilhões que abrigariam a I Exposição Internacio-



nal do Café, a ser realizada no Tarumã.

Elogiado por muitos e criticado por alguns pelo arrojo dos projetos, Munhoz da Rocha respondeu que o programa havia sido pensado mediante a análise do que se podia prever em termos de futuro para um estado em franco progresso, alertando para o fato de que

"É preciso ter coragem de realizar em grande escala para que as construções, quando terminadas, já não estejam envelhecidas (...) À nossa geração cabe este papel, cabe essa missão de realizar, de planejar para o futuro."<sup>1</sup>

Reconhecido como um administrador sem precedentes, foi no incentivo dado à educação e à cultura, que o governo Munhoz da Rocha deixou marcas inconfundíveis.

Construindo em todo o Estado novas escolas, colégios e postos de puericultura, Munhoz da Rocha promoveu através da Secretaria de Educação e Cultura a organização de semanas educacionais que objetivaram aprimorar o conhecimento de professores no que dizia respeito a novas técnicas metodológicas e à transformação da escola em autênticos centros de educação e cultura; reorganizou jardins de infância; sancionou a lei de reestruturação da carreira do professor primário; reorganizou o Centro de Estudos e Pesquisas Educacionais e criou o serviço técnico das Escolas Normais Secundárias e Regionais do Estado, destinado a melhorar o nível do professor rural, em sua maioria com apenas o curso primário e sem a necessária informação pedagógica.

Na área cultural, o governo Munhoz da Rocha foi reconhecido nacionalmente pela reconstrução do Teatro Guaíra.

Demolido na década de 40, o Teatro Guaíra que desde sua inauguração em 1884 esteve localizado na Rua Dr. Muricy, chegou

a ter sua reconstrução planejada para a praça Rui Barbosa, na primeira administração de Moysés Lupion.

A localização no terreno da praça Santos Andrade, pertencente ao Estado, teve a preferência do Governador Bento Munhoz da Rocha Netto, por atender mais de perto às reivindicações feitas pela população curitibana de que um "teatro popular" deveria ser construído em "terreno central doado pelo Governo", conforme registra o jornal O Estado do Paraná<sup>2</sup>, de 22 de agosto de 1951, em sua sessão "Coisas da cidade".

Relatando a escassez de teatros na cidade que só contava no início da década com os Cine-Teatros Palácio, Odeon e Avenida, com o Teatro Marabá, na rua Mateus Leme, que "viveu poucos meses e foi transformado em cinema por ser um negócio mais lucrativo", com o Pavilhão Carlos Gomes,

"(...) destinado aos circos sendo que algumas vezes alguém se aventura a apresentar uma peça Teatral para deleite dos apaixonados da arte representativa";

com os palcos do Colégio Estadual do Paraná e de algumas sociedades como Rio Branco, Operária do Ahu, Clube Concórdia e Clube Thalia, o autor do artigo argumentou que a construção de um teatro popular, a exemplo do que acontecia na Europa, que possuía

"(...) inúmeros teatros populares, acessíveis a bolsa popular, visando difundir a música e a arte em todos os setores.",

daria a

"algumas orquestras sinfônicas de amadores a possibilidade de se apresentarem mensalmente, dando concertos públicos visando com isso educar a nossa gente."

Para o surgimento desse teatro bastaria, segundo o artigo, a construção de um "teatro (...) mesmo de madeira, como incentivo a propaganda da Arte Teatral", enquanto não fosse erguido "o tão esperado Teatro Municipal" que substituiria o Guaíra, "cujas paredes em ruínas ainda se encontram na Alameda Muricy, marcando uma época que passou."

Considerando as realizações e as aspirações de um povo como base essencial para a sua grandeza, o governador Bento Munhoz da Rocha Netto, ouvindo as reivindicações feitas, incluiu a reconstrução do Teatro Guaíra nas "Obras do Centenário".

Para a realização do projeto, Munhoz da Rocha pediu ao engenheiro Rubens Meister, catedrático interino da cadeira de Construção Civil-Arquitetura da Escola de Engenharia da Universidade do Paraná, que reelaborasse o projeto de construção do novo Guaíra apresentado por ele no concurso promovido pelo Governo do Estado para a reconstrução do teatro, no final da década de 40.

Preocupado em encontrar as melhores soluções possíveis para a construção dos palcos a serem instalados nos dois auditórios previstos no projeto original, Rubens Meister consultou entidades e técnicos estrangeiros como a Century Lighting Co., Donald Oenslager e Joseph Vasconcellos, sem contudo conseguir chegar a qualquer resultado satisfatório.

Esclarecendo em documento encaminhado à Comissão de Obras do Centenário que

"(...) Entendimentos por meio de correspondência deicham (sic) sempre a desejar e são desaconselháveis, principalmente quando se trata de obra do vulto do Guayra"<sup>3</sup>,

o engenheiro notificou à referida Comissão ter tido conhecimen-

to de duas propostas apresentadas à reforma geral do Teatro Municipal de São Paulo. Uma, pela firma Techint (Companhia Técnica Internacional) que tinha como técnicos responsáveis pela parte cenográfica Aldo Calvo e Álvaro Onesti, e outra, pelo cenógrafo do Teatro Scala de Milão e criador e construtor do palco cênico do Teatro Real da Ópera de Roma, Péricle Ansaldo.

Por se tratar de firma e pessoas especializadas no assunto, Rubens Meister, considerando proveitosa uma discussão sobre o palco do Guaíra, entrou em contato com a Techint e com Péricle Ansaldo solicitando que os mesmos apresentassem propostas para execução do projeto e fiscalização dos mecanismos e instalações elétricas dos palcos do teatro.

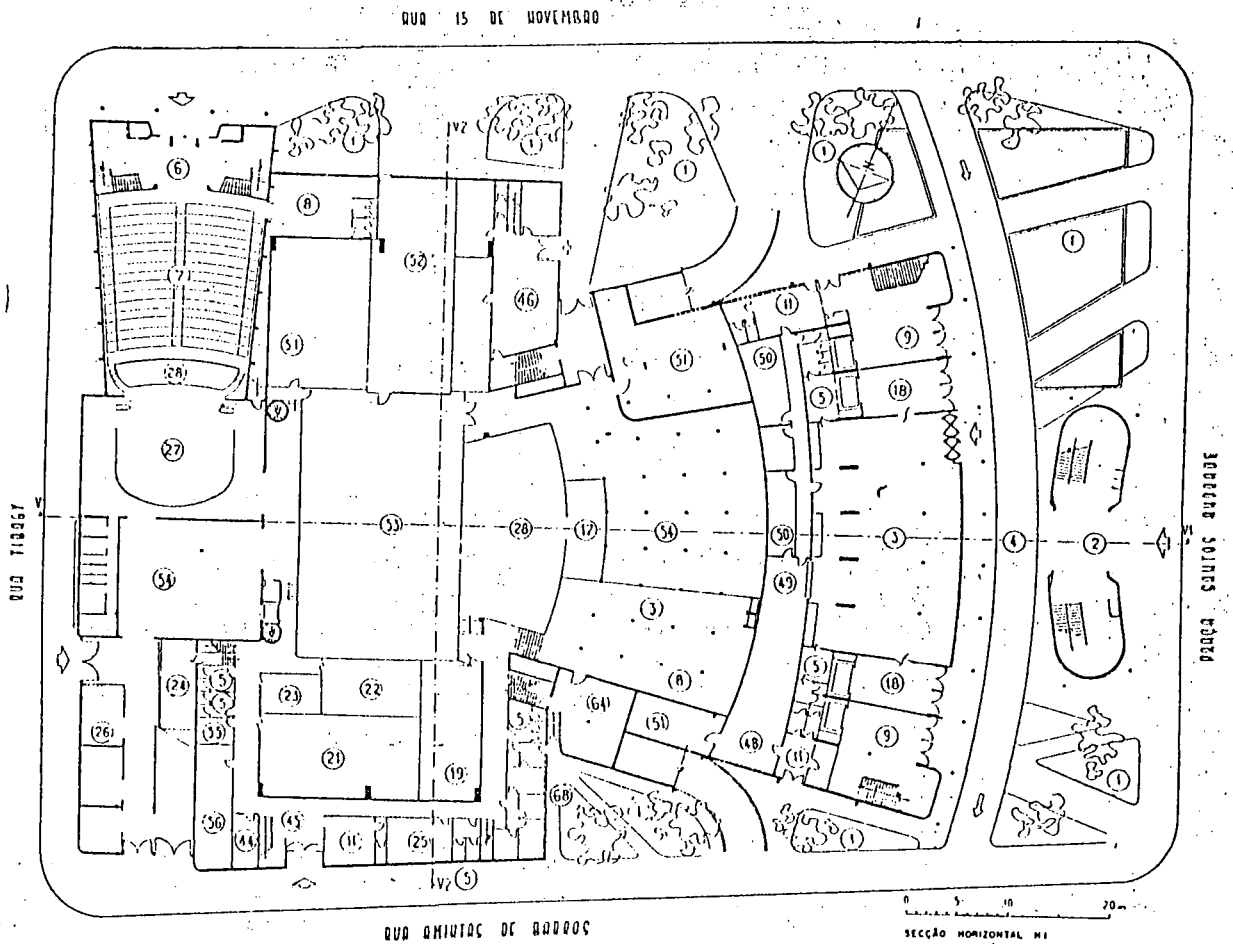
Recebidas e analisadas as propostas, a escolha recaiu sobre o projeto de Péricle Ansaldo,

"(...) muito mais vantajosa para o Estado, pois a firma Techint em igualdade de condições quanto ao preço global das instalações solicita Cr\$ 651.600,00 (seiscentos e cinquenta e um mil e seiscentos cruzeiros) a mais, além das quantias referentes ao alojamento e refeições para os seus técnicos e ainda além do eventual aumento proporcional ao custo da vida no país".<sup>4</sup>

Definida a questão da responsabilidade da mecanização do palco e anexos, o projeto do Teatro Guaíra, assinado pelos engenheiros Rubens Meister, responsável pelo projeto e Paulo Fragoso, professor da Escola Politécnica da Universidade Católica do Rio de Janeiro e da Escola Técnica do Exército, responsável pelo cálculo estrutural, e Péricle Ansaldo, foi entregue à Comissão de Obras do Centenário.

Os dois auditórios previstos inicialmente, comportariam 504 lugares no chamado Teatro Experimental, destinado a todas

as representações de pequena montagem, e 2250 lugares para o grande auditório, distribuídos em 1141 lugares para a platéia; 520 para o Balcão I, 516 para o Balcão II, 40 para os camarotes oficiais e 33 para a imprensa e TV.



- |                                  |                                   |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1 - Jardim                       | 26 - Box para os animais          |
| 2 - Bilheteria                   | 27 - Palco                        |
| 3 - Restaurante                  | 28 - Fossa orquestral             |
| 4 - Passagem de veículos         | 44 - Central telefônica           |
| 5 - Instalações sanitárias       | 45 - Portaria                     |
| 6 - Átrio                        | 46 - Direção                      |
| 7 - Platéia (312 poltronas)      | 48 - Cozinha                      |
| 8 - Bar                          | 49 - Distribuição                 |
| 11 - Sala de estar               | 50 - Rouparia                     |
| 17 - Depósito de instrumentos    | 51 - Condicionamento de ar        |
| 18 - Acesso para o átrio         | 52 - Depósito de cenários (rôlos) |
| 19 - Sala dos músicos            | 53 - Mecanismo do palco           |
| 21 - Figurantes masculinos (200) | 54 - Depósito                     |
| 22 - Figurantes femininos (50)   | 55 - Bombeiros                    |
| 23 - Figurantes crianças (25)    | 56 - Mecânicos                    |
| 24 - Banda                       | 64 - Controle elétrico            |
| 25 - Arquivo musical             | 68 - Casa do zelador              |

A estrutura do edifício, pensada de forma a não comprometer seu funcionamento, previa átrios sem pilares ou colunas e "mezaninos" (átrios dos balcões) que contrabalançassem os respectivos balcões.

Quanto ao material a ser utilizado para a construção dessa estrutura, Rubens Meister e Paulo Fragoso optaram pela estrutura associada (concreto armado com elementos - treliças de cobertura e arcos de aço) para o arcabouço, e revestimentos contra o ruído, o calor, etc, que satisfizessem ao mesmo tempo as exigências acústicas e higiênicas e as condições estéticas.

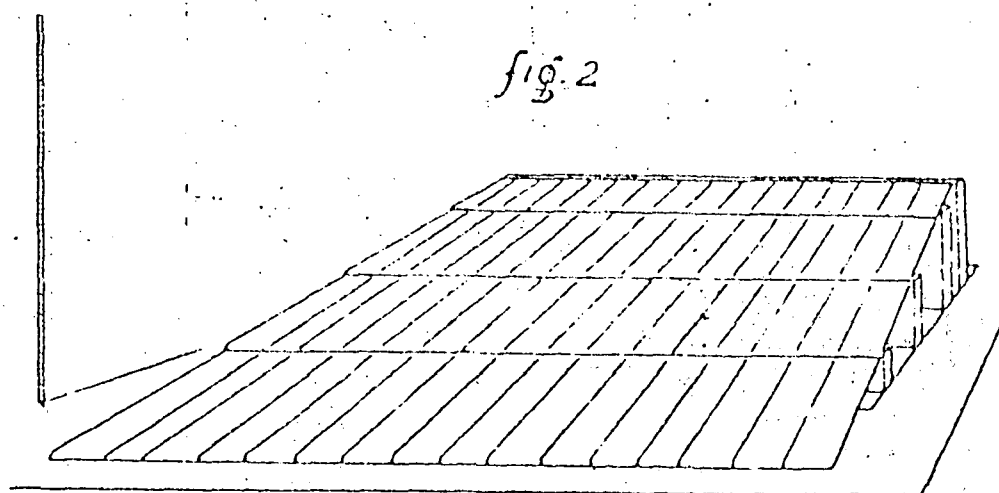
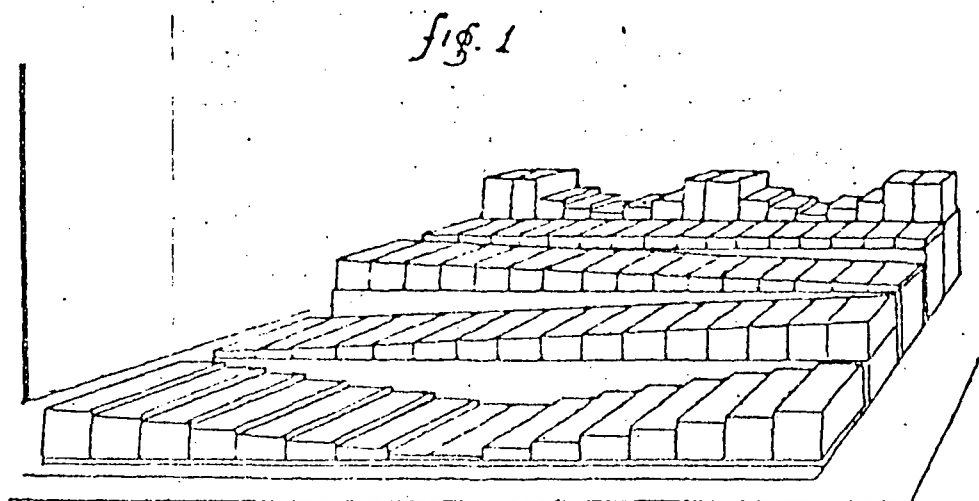
O palco do grande auditório seria coberto por arcos de 56.00m de vão livre, o que permitiria montagens cinematográficas e qualquer solução de mecanização em cena.

Para atender à montagem de todo tipo de espetáculo o projeto do Teatro Guaíra contava com o palco cênico criado por Péricle Ansaldo que previa onze setores, denominados pontes ou elevadores, que ocupariam um retângulo de 16m x 14,50m da área central do palco.

Idealizadas de maneira a formar a "parte viva" do palco, essas pontes possuíam diferentes características, de acordo com seu emprego na cena, sendo que dez delas deveriam baixar além do nível do palco numa profundidade de 3.50m e elevar-se acima desse nível a uma altura de 3m. Já a primeira ponte abaixaria 8m e elevar-se-ia a 8m de altura.

O objetivo da utilização desses recursos era obter a plasticidade do pavimento das cenas, possibilitando a apresentação de colinas ou paisagens montanhosas, rampas e planaltos, além de deixar à vista do público apenas a cena na qual a ação estava se passando, ocultando as outras. O mesmo sistema faci-

litaria também o aparecimento e desaparecimento de pessoas e objetos de cena.



As fendas abertas quando do afundamento ou elevação de uma plataforma seriam fechadas automaticamente por meio de portas aplicadas às próprias plataformas.

Com a intenção de criar um palco mecânico perfeito, Ansaldo uniu à idéia das pontes móveis, a utilização de plataformas aplicadas sobre o próprio pavimento, com movimento lateral.

O funcionamento dos movimentos horizontal e vertical do palco seriam assegurados por uma central hidráulica composta de bombas, reservatórios e autoclaves compressores, instalada embaixo do palco onde estariam situados os controles que agiriam nas corrediças e que provocariam o movimento das plataformas.

Aliando às pontes e plataformas um sistema semi-rígido "(...) constituído de uma parede vertical com secção horizontal semi-elítica, construída no lugar e pendurada no teto"<sup>5</sup>, Péricle Ansaldo poderia obter o que chamou o "céu das cenas", apresentado ao público como

"(...) uma superfície côncava, absolutamente lisa e ligeiramente azulada por meio de verniz especial, dando uma visão indefinida e indefinível de atmosfera."

Na parte superior poderiam ser instaladas

"(...) estrelas que aparecem nas noites serenas como verdadeiras constelações, (...) construídas com material que reflete as luzes e os sons, sendo portanto grande auxílio à acústica do teatro."

"A sensação do céu infinito", na opinião abalizada de Ansaldo, "é perfeita", sendo possível ainda se conseguir

"(...) por meio da luz todos os efeitos que vemos na natureza, desde a aurora até o crepúsculo, da calma à tempestade e, com a utilização de aparelhos especiais, seria possível projetar nuvens fixas ou em movimento e, quando for preciso, os relâmpagos e as faíscas."



Conhecedor da importância da iluminação em um palco moderno, Péricle Ansaldo dedicou parte de seu projeto à descrição do equipamento necessário para a instalação de um sistema elétrico, capaz de projetar os mais diferentes efeitos previstos em qualquer tipo de encenação.

Prevendo a construção sobre o palco cênico de uma Cabine de Manobra que funcionaria como o coração e o cérebro da instalação elétrica do palco, o técnico idealizou a instalação na cabine de um regulador do sistema eletrônico que controlaria a intensidade de luz de todas as fontes luminosas que sofressem variações de intensidade durante os espetáculos. Comandando 260 circuitos, o aparelho comportaria uma variedade de efeitos de luz praticamente infinita.

As fontes de luz destinadas à iluminação das cenas estavam divididas em dois blocos: o da instalação fixa e o da instalação móvel. A primeira compreenderia as gambiarras que teriam cinco de duplo efeito (luz direta e luz indireta), além das gambiarras horizonte, a ribalta, os projetores da moldura e das passarelas, os projetores de cúpula e os laterais no arco cênico, instalados na sala.

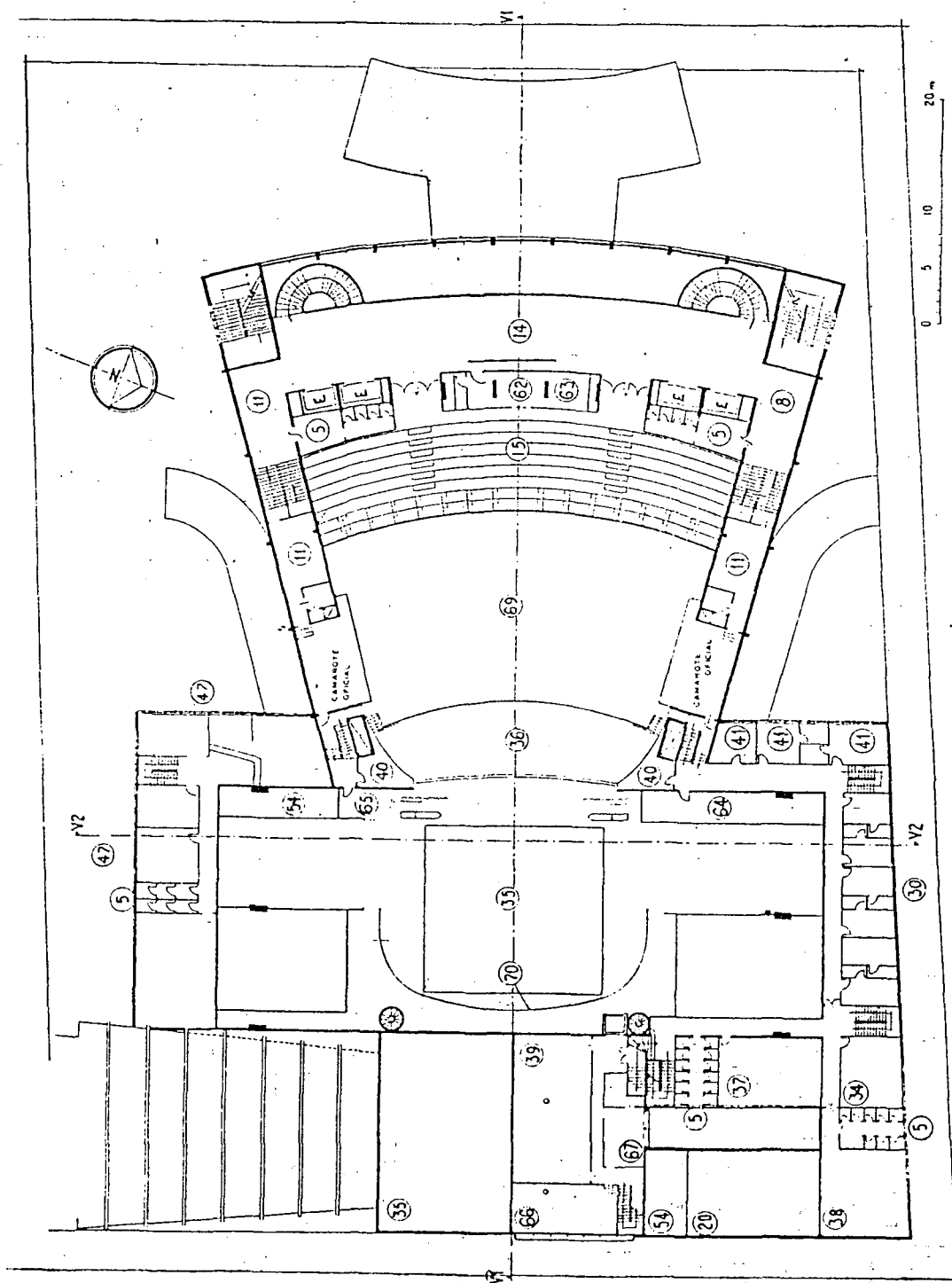
A instalação móvel, por sua vez, compreenderia todos os aparelhos que deveriam mudar de posição, segundo as exigências da cena, como os projetores de várias potências e todos os corpos iluminadores que se apoiariam no pavimento do palco cênico.

Os demais equipamentos móveis destinados à projeção de efeitos como fumaça, fogo, água, neve, chuva, relâmpagos e as máquinas de nuvens e estrelas estariam ligados à cabine de manobra.

Dentro do projeto de Péricle Ansaldo, a iluminação do

teatro seria toda interligada por meio de várias sinalizações que partiriam de quadros especiais instalados na cabine do diretor de cena, colocada imediatamente abaixo da cabine do regulador geral do teatro.

Essas sinalizações previam a utilização de campanhas de chamada colocadas em cada camarim ou salas ocupadas por artistas, professores, dirigentes e pessoal técnico; instalação radiofônica que daria ao diretor de cena a possibilidade de chamar todo o pessoal necessário para o palco; sinalizações que dariam ao ponto a possibilidade de comunicar os sinais de espera aos diretores de cena e ao regente de orquestra, além dos sinais para abrir e fechar o pano de boca ao pessoal de auxílio e à cabine elétrica e para quatro pontos do palco cênico; a instalação telefônica que permitiria ao diretor de cena comunicar-se com a cabine elétrica, a cabine de rádio e televisão, as varandas da direita e da esquerda, o comando das pontes móveis do palco cênico e os locais das caldeiras para comandar a fumaça dos vapores, comunicando-se, ainda, com o escritório do Diretor do Teatro; instalação telefônica independente para regular os efeitos de luz do centro da sala, nas provas de luz e na cabine de televisão durante a representação; instalação de auto-falante em cada local dos serviços de palco e camarins dos artistas, coralistas, bailarinos e direção do teatro, dando a possibilidade a todos de seguirem nos seus camarins o decorrer do espetáculo; e instalação para a sinalização luminosa da batuta do maestro diretor acionada pelo próprio regente e pelos maestros substitutos no palco cênico. Esta última instalação teria quatro tomadas no palco cênico e duas nas varandas.



- 5 - Instalações sanitárias  
 8 - Bar  
 11 - Sala de estar  
 14 - Mezanino  
 15 - Balcão I (520 poltronas)  
 20 - Ensaiô côro  
 34 - Sala dos solistas  
 35 - Vazio do palco  
 36 - Vazio da fossa orquestral  
 37 - Baile - Mulheres (36)  
 38 - Baile - Homens (24)  
 39 - Rouparia  
 40 - Orgão  
 41 - Direção de cena  
 47 - Administração geral  
 54 - Depósito  
 62 - Cabine de projeção  
 63 - Cabine T.V.  
 64 - Controle elétrico  
 65 - Controle rádio  
 66 - Costura  
 67 - Sapataria  
 70 - Panorama

Numerosos motores destinados a atender às várias necessidades elétricas do teatro seriam espalhados por todo o edifício.

Com uma distribuição trifásica de 220 volts, esses motores alimentariam os motores a serviço dos elevadores, da central hidráulica e dos mecanismos do palco cênico, além dos mecanismos destinados a abrir e fechar o pano de boca, bem como as manobras do ciclorama semi-rígido e as dos panoramas de movimento transversal.

Os motores destinados ao funcionamento de guinchos de elevação das máquinas de nuvens, dos lampadários do palco cênico, da cortina metálica, dos aparelhos para os efeitos de ruídos meteorológicos e do órgão seriam acionados através do quadro geral instalado na cabine de comando da iluminação. Para o caso de uma eventual falta de energia elétrica, o projeto de Péricle Ansaldo previa a instalação no teatro de luz de segurança.

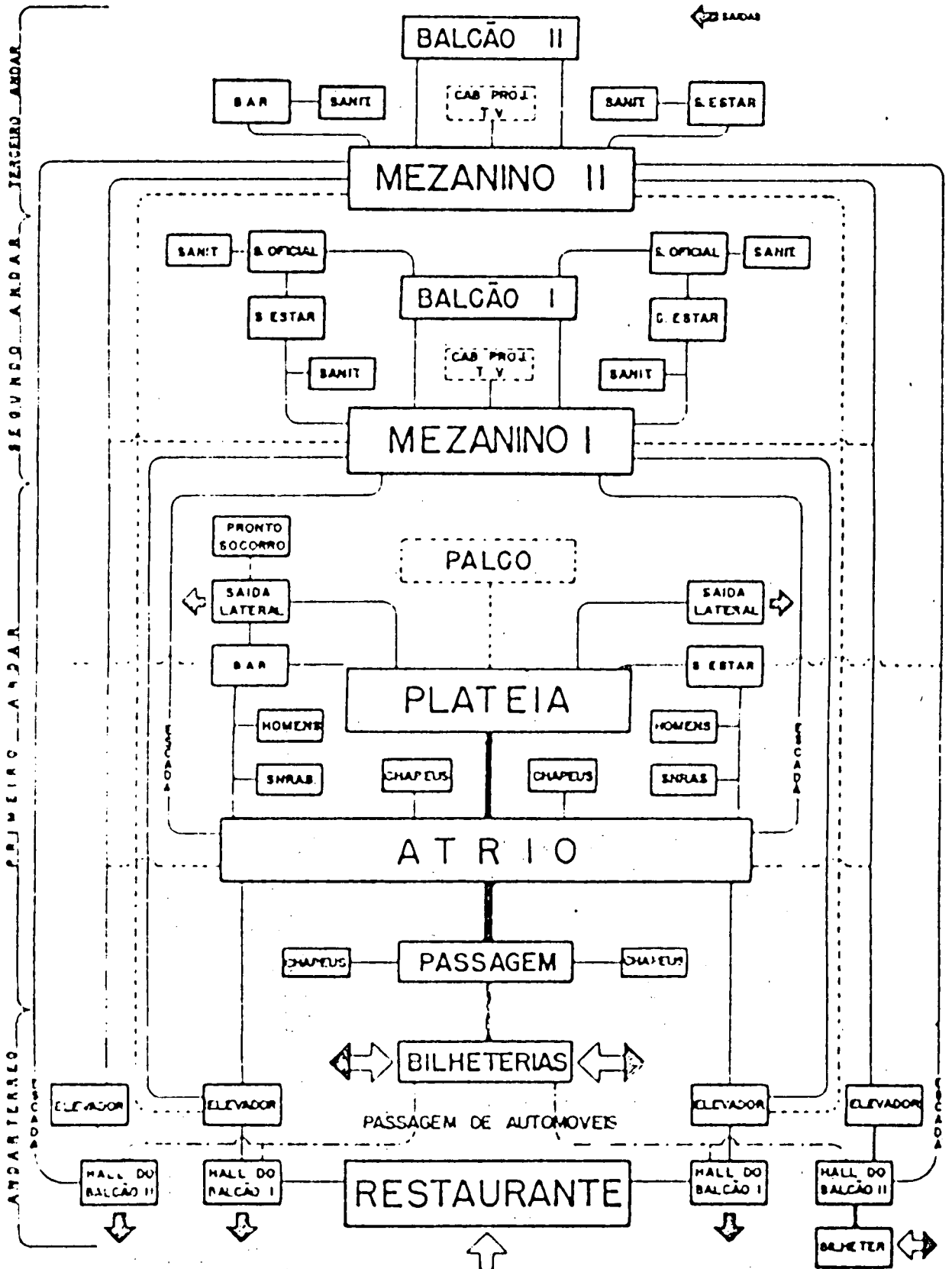
Ligados aos setores artístico e administrativo do prédio por meio de escadas, rampas e elevadores, os palcos do Teatro Guaíra integravam o projeto arquitetônico do edifício, de forma prática e moderna.

Elogiado basicamente pela funcionalidade dada à distribuição dos diferentes locais do teatro, o projeto arquitetônico elaborado por Rubens Meister foi estruturado de maneira a proporcionar a melhor distribuição e entrosamento possíveis entre os núcleos do público, dos artistas, e da administração, bem como entre suas divisões e subdivisões.

# GRANDE AUDITORIO

## ORGANOGRAMA das PARTES PUBLICAS

LEGENDA  
 --- CIRCULAÇÕES PERMANENTES  
 - - - - - POSSÍVEIS  
 - - - - - PASSAGENS ADJACENTES  
 ← ENTRADAS  
 → SAÍDAS



Iniciando com a descrição do acesso do público ao teatro feito por meio de entradas independentes para pedestres e veículos, escadas, rampas e quatro elevadores com capacidade para 25 pessoas cada um, que garantiriam também a circulação entre os diversos pavimentos do edifício, o projeto discorre a seguir sobre a boa visibilidade do grande auditório, que apresentaria condições menos favoráveis apenas nos lugares da primeira fila da platéia, última do segundo balcão e nas poltronas próximas aos paramentos laterais, que permitiriam enxergar no mínimo dois terços da área de representação e o ciclo-rama rígido de 6 m, respectivamente.

Os átrios e chapeleiras seriam proporcionais ao número de espectadores, possuindo cada categoria de localidades seu átrio e acesso independentes.

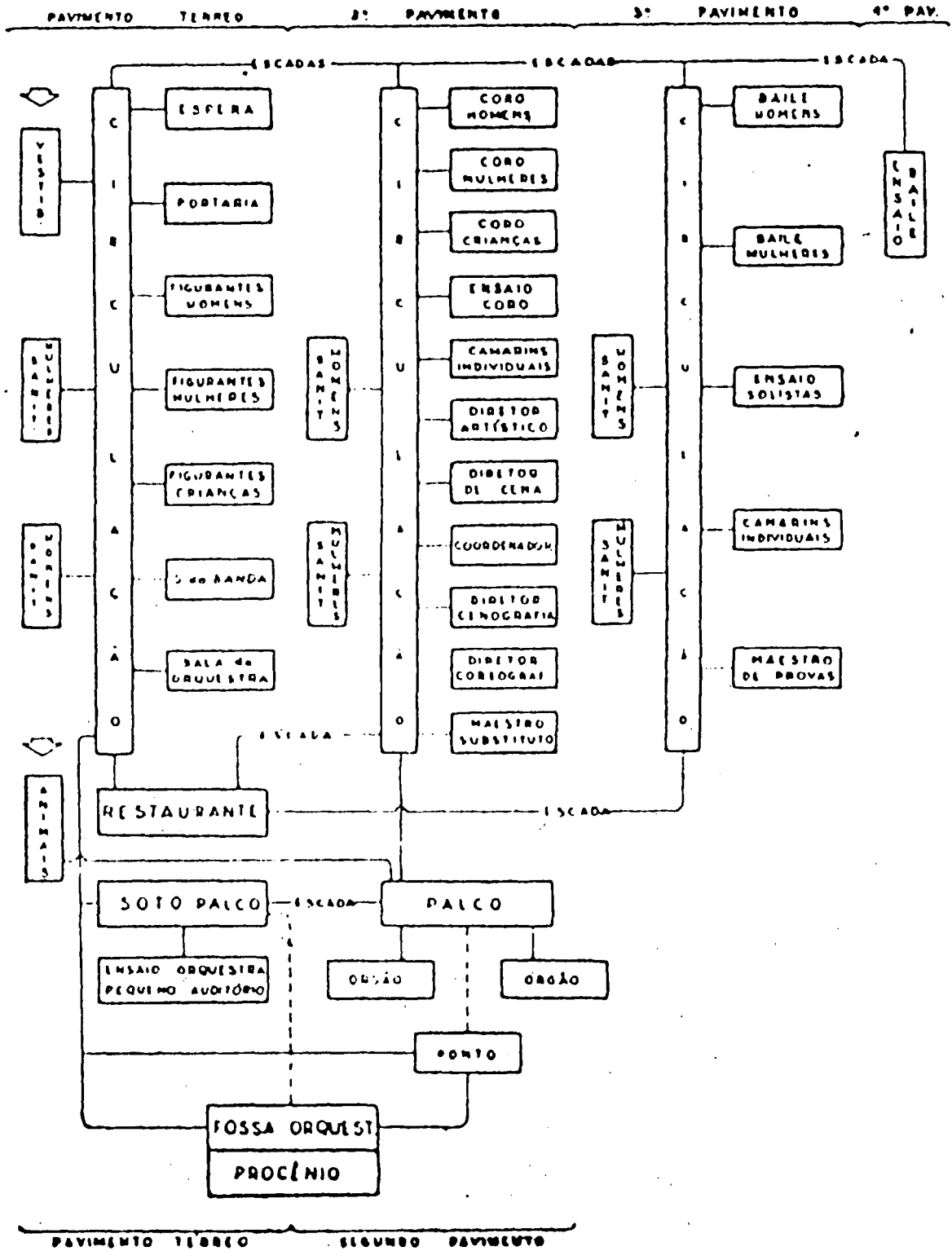
No primeiro balcão estariam localizadas as salas oficiais que permitiriam comunicação com o corpo artístico, possuindo instalações sanitárias próprias e acesso independente aos camarotes.

A direção artística ficaria localizada no centro de gravidade das operações, existindo local apropriado para ensaios de orquestra, coro, baile e solistas. Os artistas seriam alojados em locais separados, correspondentes ao sexo, idade e especialidade artística, sendo possível o alojamento de 657 pessoas entre diretores, artistas, bailarinos, músicos e técnicos em atividade simultânea no palco do grande auditório.

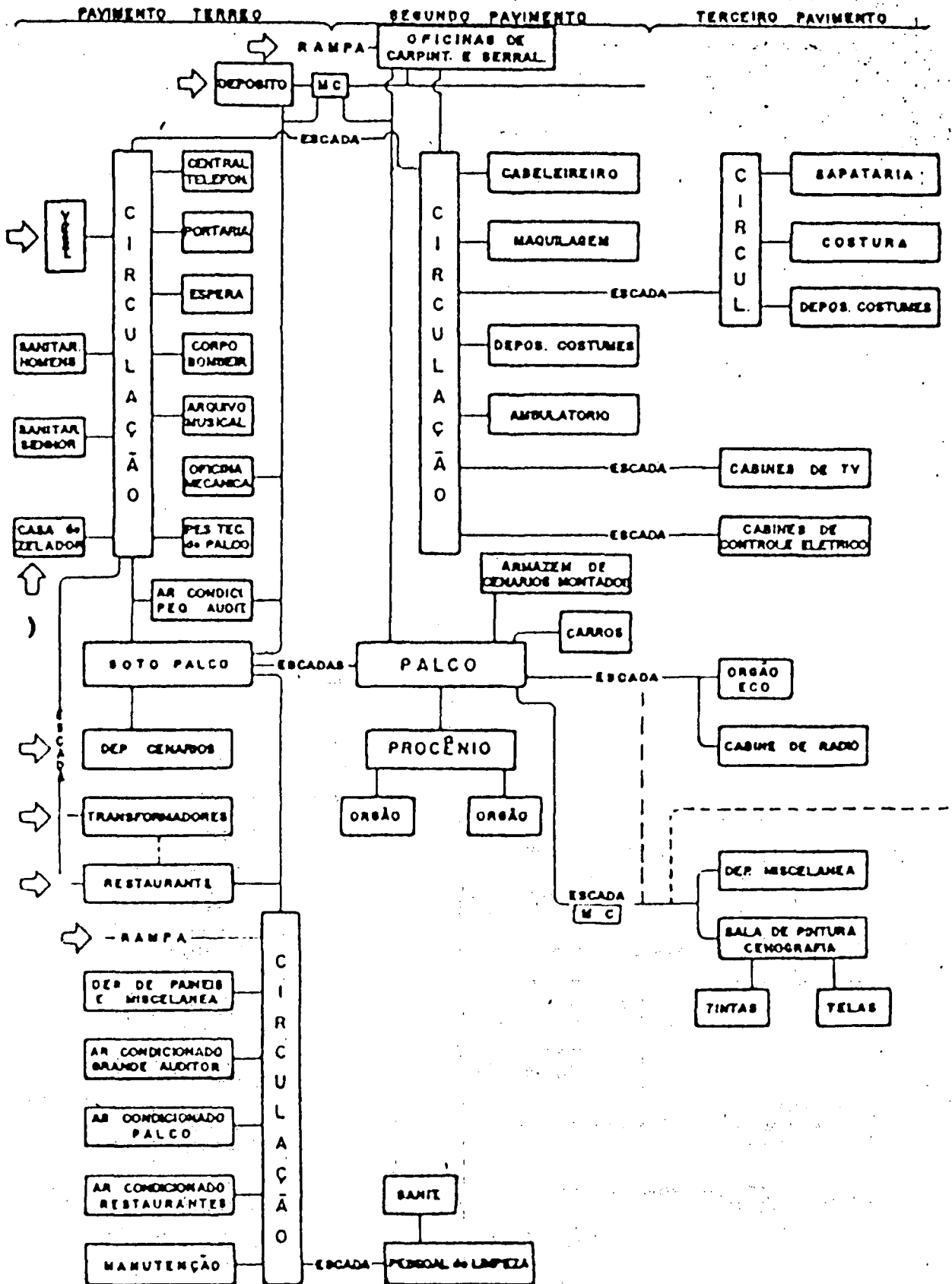
A eventual presença de animais em cena também estava prevista no projeto de Rubens Meister, que planejou um local apropriado, de fácil acesso e independente, para o alojamento desses animais que se locomoveriam até o palco por meio de rampas

apropriadas.

ORGANOGRAMA DO NÚCLEO ARTÍSTICO



## ORGANOGRAMA DO NÚCLEO DE SERVIÇO





O núcleo dos serviços gerais estabelecia a existência de uma bilheteria para cada categoria de localidades, e destinava às oficinas de sapataria, costura, carpintaria e serralheria locais próximos às áreas de solicitação.

O atelier de pintura, por sua vez, estaria situado na parte superior do palco com dimensões proporcionais ao maior cenário plano: 20m x 20m, o que permitiria iluminação necessária para o controle de qualidade dos trabalhos ali desenvolvidos e a tranqüilidade adequada para a criação e execução dos cenários.

Os depósitos de roupas, adereços e cenários foram projetados de forma a armazenar aproximadamente 60 peças.

Prevendo uma possível administração autárquica para o teatro, Rubens Meister projetou as instalações do núcleo administrativo dividido em duas partes: a direção e a administração propriamente dita.

O alojamento do pessoal de serviço e manutenção, bem como o do serviço de bombeiros, a residência do zelador e a localização de dois restaurantes para atendimento do público frequentador do teatro, também estavam previstos no projeto original de Meister.

Aprovado pela Comissão de Obras do Centenário, o projeto do novo Teatro Guaíra foi incluído no programa de obras que deveriam ser inauguradas por Munhoz da Rocha em novembro de 1953, por ocasião das comemorações do I Centenário de Emancipação Política do Paraná.

A escassez de mão-de-obra especializada e as enormes proporções da obra impediram, no entanto, a inauguração do teatro no prazo previsto.

No dia 23 de novembro de 1953, o governador Bento Munhoz da Rocha Netto descerrou o busto de Paderewski instalado em homenagem à etnia polonesa no hall do Pequeno Auditório, em solenidade simbólica de inauguração do teatro.

A 31 de outubro de 1954, o Governo do Estado abriu as portas do grande auditório, ainda em construção, para duas apresentações gratuitas da Orquestra Sinfônica Brasileira que pela primeira vez se apresentava em Curitiba.

Assistida por cerca de 5.000 pessoas acomodadas em bancos improvisados nos degraus de concreto do auditório, a Orquestra apresentou dois programas diferentes: um às 16:00h, dedicado a um público constituído por estudantes das escolas públicas e universitários, e outro às 21:00h, para o público em geral.

Falando sobre a realização, o maestro Eleazar de Carvalho agradeceu a oportunidade de atuar no Guaíra,

"(...) obra monumental que revela as preocupações do Governador Munhoz da Rocha em construir no Paraná edifícios que sejam a tradução fiel do bom gosto e progresso cultural dos paranaenses."<sup>6</sup>

No dia 19 de dezembro do mesmo ano, o Pequeno Auditório foi oficialmente inaugurado pelo Presidente Café Filho sendo aberto ao público no dia 25 de fevereiro de 1955 quando, a convite do Governador do Estado, a Companhia Dulcina-Odilon ali realizou a primeira temporada artística do novo Teatro Guaíra.

Pretendendo homenagear Bento Munhoz da Rocha Netto pela grande obra cultural que entregava ao país, a Companhia ensaiou para apresentar como peça de estréia *Três menos um*, de autoria da primeira dama do Estado, Flora Camargo Munhoz da Rocha.

A pedido do Governador Munhoz da Rocha, no entanto, a peça foi substituída pelo drama *Vivendo em pecado*, de Terence Rattigan, restringindo-se a homenagem a uma gravação em fita realizada pela companhia carioca.

Prosseguindo sua temporada, a Companhia Dulcina - Odilon apresentou ainda as peças *Os inocentes*, de William Archibald; *O homem de minha vida*, de Michel Dulud; *Figueira do inferno*, de Joracy Camargo, e *Helena de Tróia*.

Entregue à comunidade paranaense, o Pequeno Auditório recebeu inúmeros elogios por parte da imprensa e autoridades locais. O deputado Eurico Batista Rosas, 1º Secretário do Legislativo Estadual, considerou a construção do Guaíra como "uma contribuição relevante para a cultura local e nacional"<sup>7</sup>, opinião endossada pelo Presidente da Assembléia Legislativa do Estado, deputado Antonio Anibelli, que via o "Guayra preencher uma grande lacuna em nossa capital universitária."

O jornalista Orlando Soares Carbonar, por sua vez, definiu o novo teatro como "o elemento que faltava ao Paraná para sua completa integração na atualidade cultural brasileira." E para o jornalista, poeta e homem de teatro Glauco Flores de Sá Brito,

"(...) O Pequeno Auditório é um grande teatro: tecnicamente perfeito; riqueza de simplicidade proverbial, do bom gosto mais apurado. O Guayra é talvez a mais relevante contribuição que nosso estado recebe desde a fundação de sua Universidade."

Francisca Buarque, diretora da recém-inaugurada Biblioteca Pública do Paraná, também expressou sua opinião sobre o novo teatro, avaliando o "bom gosto, conforto e ótima acústica" que, como espectadora, teve a oportunidade de verificar.

Para Dary Reis, um dos integrantes da Companhia Dulcina-Odilon que inaugurou o Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, o teatro dava a impressão de ter sido construído "por um artista de teatro, tal é o conforto dos camarins e da caixa de teatro"<sup>8</sup>, em geral.

Na opinião de Dulcina, o novo teatro era "(...) um dos mais perfeitos tecnicamente. Sua acústica impressionante, somente igual ao Teatro Solis, de Montevideo."<sup>9</sup>

Para os elencos locais, a inauguração da nova casa de espetáculos representou, no dizer de Aldo de Maio, do Teatro Paranaense de Comédia, "(...) a esperança de subsistir em nossa casa."<sup>10</sup>

No dia 15 de abril de 1955, a Assembléia Legislativa do Estado do Paraná aprovou a redação final do projeto de Lei nº 123/55, proveniente de mensagem governamental, que criava o Teatro Guaíra.

Entidade autônoma diretamente subordinada ao Governador do Estado, o Teatro Guaíra tinha por objetivo incentivar as belas-arts e proporcionar espetáculos ao público, podendo, para isso, contratar quaisquer companhias nacionais e estrangeiras mediante prévia autorização governamental.

Idealizado como um centro de cultura, o novo Teatro Guaíra previa como parte integrante de sua estrutura, o funcionamento de uma orquestra sinfônica, um coral lírico, um corpo de baile, um conservatório dramático, um teatro experimental e um museu de arte.

Organizadas individualmente, de acordo com as características de cada uma, essas entidades estariam sediadas no próprio teatro, sendo mantidas sob forma de subvenção, mediante

acordos celebrados com a superintendência do teatro e com prévia autorização do Governador do Estado.

O cargo de Superintendente do Teatro Guaíra seria comissionado, cabendo ao seu ocupante elaborar um quadro próprio de salários e referências para contratação de pessoal administrativo necessário ao funcionamento do teatro e seus diferentes departamentos. Tal quadro seria submetido ao governador sendo a admissão do pessoal feita sob sua prévia autorização.

Ao superintendente competiria também a apresentação ao Governo do Estado de um regulamento que possibilitasse a fiel aplicação da referida lei, num prazo de 120 dias a partir de sua publicação.

Para suprir as despesas resultantes da criação e manutenção do Teatro Guaíra, foi estipulada a implantação de um imposto adicional de 10%, a incidir sobre a venda de bebidas alcoólicas, cabendo à Secretaria da Fazenda a elaboração de requerimento para a execução desse dispositivo.

As despesas iniciais seriam pagas através de um crédito especial de Cr\$ 5.000.000,00 (cinco milhões de cruzeiros), aberto pelo Poder Executivo.

Asseguradas as condições básicas para o funcionamento do novo teatro, foram iniciadas as atividades artísticas programadas para aquela casa de espetáculos, cabendo à Sociedade Paranaense de Teatro (SPT), grupo dirigido por Ary Fontoura, a primeira apresentação de um elenco paranaense, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra.

No dia 14 de abril de 1955, a SPT estreou *E proibido suicidar-se na primavera*, de Casona, com a participação de Marlene Mazza, Mário Guimarães, Fany Fontoura, Luiz Sivestre,

Renê Dotti, Selita Alvarenga, Sinval Martins, Wilson Rey, Ode-lair Rodrigues e Ary Fontoura, com cenários de Renê Dotti e cenografia de Mário Guimarães, em temporada de uma semana.

O segundo grupo paranaense a se apresentar no Teatro Guaíra foi o Teatro de Adultos do SESI, que levou para o novo palco o seu I Grande Festival de Teatro. Entre os dias 23 de abril e 01 de maio de 1955 foram apresentadas nove peças de autores brasileiros.

No dia 03 de maio do mesmo ano, o novo Guaíra recebeu sua primeira atração internacional: a Orquestra de Câmara de Munique, regida por Christoph Stepp.

Considerado como o grande acontecimento do ano, o Concerto da Orquestra de Munique ganhou espaço na imprensa local que reproduziu comentários elogiosos ao conjunto alemão publicados em vários jornais europeus.

A temporada seguinte realizada no Guaíra foi a do Grupo Teatral Independente, que encenou *Amigos de infância* no período compreendido entre 12 e 15 de maio de 1955.

Ainda em maio foi realizado no palco do Guaíra um festival beneficente, composto por desfile de modas intercalado com números de canto e "ballet", promovido por um grupo de senhoras sírio-libanesas e dirigido por Thadeu José Lobos.

No último dia do mês foi anunciada a apresentação do pianista Jacques Klein, vencedor do Concurso Internacional de Música de Genebra em 1953, que se apresentaria no dia 7 de junho, em recital que exigia traje a rigor: "summer para homem e meia-gala para mulher".

O mês de junho teve início com a montagem da peça *Senhorita Barba Azul*, de Gabos Dregely, pela Companhia Bibi Fer-

reira, que realizou temporada de 25 dias em Curitiba, apresentando um repertório composto por *A herdeira*, de Augustus e Ruth Goetz com participação de Lala Schneider, do Teatro de Adultos do SESI; *Beija-me e verás*, de F. Herbert e S. Excia., a prefeita, de Barry Connors.

Em julho, o Guaíra apresentou Rudy e Telma, em show de telepatia com participação especial de Carlos Costa; e o recital de piano de Francisco Beyer.

No dia 29 do mesmo mês, Roberto Menghini dirigindo o grupo Teatro Paranaense de Comédia encenou *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, em temporada que durou três dias.

Em agosto, a Sociedade Paranaense de Teatro voltou a se apresentar no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, com a peça *O homem que tinha tudo*, de Eddy Franciosi, cumprindo temporada de 11 dias.

No dia 15 de agosto, Roberto Menghini interpretou o monólogo *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, comemorando sua 100ª representação.

Três dias depois estreou o ballet - teatro *Medéris*, com música de Grieg e coreografia do bailarino paranaense João Dionísio. Conhecido também como o bailado da Medicina, o espetáculo foi oferecido aos acadêmicos de Medicina e aos médicos da Faculdade de Medicina do Paraná, sendo a renda do espetáculo revertida em prol da Liga contra o Câncer.

O programa, composto de duas partes, apresentou um Festival de Pas de deux, um Festival de Solistas e um Festival de Conjunto, que incluiu um trecho do *Lago dos Cisnes*, *Arlequim*, *Colombina* e *Pierrot* e o samba *Meu amor brasileiro*, interpretado pelo cantor e bailarino Jorge Montalban, especialmente con-

vidado para a apresentação.

Em setembro, dois grupos paranaenses se apresentavam no Guaíra: o TEP que encenou *Catão na Terra*, de Pereira Lima, em espetáculo que homenageava os 20 anos de desaparecimento de Salvador de Ferrante, e a SPT que reencenou *É proibido suicidar-se na primavera*, de Casona, sob o patrocínio do Diretório Acadêmico de Filosofia do Paraná. Na segunda quinzena, a Cia. de Comédias Jaime Costa iniciou temporada de um mês, apresentando no Pequeno Auditório as peças *A santa madre: privilégio paulino*, de Joracy Camargo; *O grande marido*, de Eurico Silva; e *Filomena, qual é o meu?*, de Eduardo De Felippo.

No dia 16 de outubro, o Corpo de Ballet da Sociedade Thalia apresentou, sob a direção do professor Thadeu Morozowicz, o ballet *Les Silphides* com música de Chopin, adaptação de Michael Fokin, cenários de Alexandre Benois e coreografia de Thadeu Morozowicz, em temporada de 10 dias.

Levado à cena pela primeira vez no Brasil em 1913, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelos artistas do Ballet Imperial Russo, que tinha como primeiros bailarinos Nijinski e Karsavina, o ballet *Les Silphides* voltava aos palcos brasileiros 42 anos depois, sob a direção de Thadeu Morozowicz, ex-aluno da mesma Escola Imperial Russa que montou espetáculo pela primeira vez no Brasil.

No dia 7 de novembro, o Pequeno Auditório do Teatro Guaíra passou a se denominar, de acordo com a Lei nº 73, Salvador de Ferrante, numa homenagem a um dos pioneiros do teatro amador no Paraná.

O Teatro Popular de Arte de Maria Della Costa foi a próxima atração do Auditório Salvador de Ferrante. Estreando no



dia 8 de novembro de 1955, Maria Della Costa trouxe para Curitiba, O canto da cotovia, de Anouilh, peça detentora de quatro Sacis nas categorias melhor atriz, melhor direção, melhor cenário e melhor espetáculo.

Permanecendo em Curitiba por um mês, a Companhia de Maria Della Costa encenou, além da peça de Anouilh, A moratória, de Jorge Andrade, e Manequim, de Henrique Pongetti. Compondo o elenco do Teatro Popular de Arte estavam 4 atores paranaenses: Mirtes Magda, Sale Wolokita, Aristeu Berger e Joel de Oliveira que, ao lado de Elísio de Albuquerque, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Moná Delacy, Milton Moraes, Sérgio Brito e Wanda Cosmos, foram dirigidos por Gianni Ratto.

No dia 16 de dezembro de 1955, a professora de ballet Bárbara Grand apresentou seus alunos no I Festival de Dança Espanhola, por ela organizado em benefício da Rede Feminina de Combate ao Câncer, encerrando as atividades programadas para o Teatro Guaíra, em seu primeiro ano de existência.

Analisando a programação desenvolvida durante o ano no novo teatro, o crítico Roberto Menghini do jornal O Estado do Paraná<sup>11</sup> considerou 1955 como "o ano teatral de Curitiba", por ser o ano do Teatro Guaíra que não significou apenas mais uma casa de espetáculos, mas "o maior incentivo à arte jamais surgido em nossa Capital."

Para o crítico, a reinauguração do Guaíra mobilizou os grupos amadores já existentes e incentivou o surgimento de outros. A qualidade dos espetáculos montados por esses grupos "subiu de nível", chegando mesmo a existir uma espécie de

"(...) grande batalha dos amadores em prol da genuidade artística, quando apresentaram

espetáculos soberbos em todos os pontos de vista, colocando-se assim, em plano equitativo, senão superiores às Cias. (sic) profissionais que nos visitaram."

O novo teatro, equipado com as melhores condições técnicas, atraiu várias companhias nacionais que para cá trouxeram espetáculos e elencos premiados.

Comentando a atuação dessas companhias, Menghini considerou a temporada da Companhia de Maria Della Costa como

"(...) o maior acontecimento teatral do ano trazendo ao curitibano conhecimentos os mais perfeitos jamais verificado em teatro."

Sobre a utilização do Guaíra, Roberto Menghini lembrou que

"(...) raríssimos foram os dias de folga do 'Pequeno Auditório', pois além dos conjuntos profissionais e amadores, tivemos também vários espetáculos de dança, de música e até (por incrível que pareça), de ilusionismo. Personalidades de fama nacional e mundial desfilaram em nosso teatro."

Encerrando o artigo, o crítico apresentou a lista de 17 companhias, grupos, orquestras, corpos de ballet, e instrumentistas que se apresentaram no teatro em seu primeiro ano de atividade, registrando também a realização de "inúmeros festivais de sociedades e organização beneficentes."

O ano de 1955, contudo, não foi apenas um ano de elogios e sucessos para o Teatro Guaíra. No final do mês de dezembro, a imprensa local, alertada por denúncias feitas por Aldo Calvo, em jornal do Rio de Janeiro, passou a publicar reportagens sobre irregularidades administrativas que estavam ocorrendo no teatro.

No dia 30 de dezembro de 1955, o jornal O Estado do Paraná<sup>12</sup>, iniciando uma série de reportagens sobre o que chamou o "caso Guaíra", reproduziu o texto de Aldo Calvo no qual o crítico registrava as "condições inacessíveis em que se efetuavam os espetáculos no Teatro Guaíra".

Comentando a atividade de "grêmios dramáticos amadoristas" que ocupavam o palco do Guaíra após sua inauguração oficial, Calvo justificou a ausência de grandes companhias nacionais em Curitiba, como consequência dos altos preços dos ingressos que, "não estando ao alcance do povo", determinavam o fracasso de "estadas compensadoras", de qualquer companhia ou organização artística.

Referindo-se também às "exigências de fundo moralista no que concerne à concessão do teatro aos elencos de revista", o crítico manifestou seu repúdio a tal atitude, que taxou de uma

"(...) prevenção odiosa, revoltante, inconstitucional, porque no fundo não passa de uma prévia censura a uma modalidade teatral que se apresenta e realiza em todos os centros civilizados, em nosso país (...)",

lembrando que ao Guaíra, caberia o papel de "dar guarida a todas as companhias".

De grande sucesso na Capital Federal, as companhias de revistas dos anos 50 tinham em Carlos Machado, Zilco Ribeiro e Walter Pinto seus maiores empresários.

Apresentando as vedetes mais exuberantes e cobiçadas do país como Virgínia Lane, Consuelo Leandro, Renata Fronzi, Iris Bruzzi e Mara Rúbia, cercadas por elencos numerosos e atuando em montagens luxuosíssimas, as companhias de revistas do Rio de Janeiro possuíam um público cativo que assistia suas produ-

ções, em busca de espetáculos bem feitos.

Mantendo reservas quanto à atuação dessas companhias, o Teatro Guaíra apresentou durante a década, apenas três elencos de revistas: as Companhias de Leila Diniz e Wellington Botelho, em abril de 1958, e a Companhia de Zilco Ribeiro, em abril de 1959.

Em março de 1960, Edésio Passos publicou artigo no jornal *O Estado do Paraná*<sup>13</sup> em que analisava a receptividade do público aos espetáculos de revistas aqui apresentados. Intitulado "Revistas e Público: Sexo e Pornografia", o artigo denunciava a mesma atitude moralizadora presente nas normas contratuais do Teatro Guaíra em 1955.

Criticando a ausência do público às apresentações de companhias de teatro "(...) que procuram a elevação artística e a honestidade da arte", Passos registrou a preferência pelos espetáculos de revistas que continham "pornografia, sexo, mulheres semi-nuas (sic) e imoralidade total."

Falando sobre essa preferência, o crítico salientou que os espetáculos, em sua maioria eram assistidos "pelo elemento masculino", o que caracterizava, segundo ele, uma

"(...) busca da satisfação do instinto através de uma fórmula diversa (e onerosa, já que a companhia cobra duzentos cruzeiros)."

Analisando os espetáculos de revistas apresentados em Curitiba, Edésio Passos chegou a destacar a Companhia de Zilco Ribeiro que

"(...) trouxe alguma gente boa (como Consuelo Leandro), apresentando bons quadros, bailarinas razoáveis, boa plástica, coreografia bem conduzida, iluminação correta (...)",

para em seguida concluir

"(...) apesar da exploração da 'pornografia', sexo, 'malícia', etc."

Como reforço a essa conclusão, Passos discorreu sobre a utilização da malícia, feita de forma a sugerir situações ao público,

"(...) para que a imaginação deste funcione sem empecilhos. Aplicam (...) a imoralidade no que contam e dizem seus artistas, ou da forma que representam. Jogam-na ao público, como se ele só pudesse imaginar que falaria daquela maneira, imoral e maliciosa."

Afirmando que se o artista podia prever a reação do público às provocações feitas, era porque esse público endossava as intenções do artista, Edésio Passos justificou essa reação pelo desinteresse do espectador à

"(...) qualidade, seriedade e grandeza do que lhe é apresentado: bastando a satisfação de seus instintos, de suas necessidades materiais, de seu recalque para que julgue o espetáculo completo."

Confirmando a opinião emitida por Aldo Calvo no artigo publicado em 1955, sobre atitudes moralizadoras dos elementos do teatro de Curitiba em relação aos espetáculos de revistas, Edésio Passos concluiu sua matéria afirmando que se o Teatro Guaíra passou a apresentar "essas notáveis mediocridades" em lugar das "companhias de teatro sério e bem orientado", era porque já "estava tudo podre no Reino da Dinamarca."

Ao lado de denúncias de preços abusivos cobrados aos ingressos dos espetáculos realizados no Teatro Guaíra e de restrições à apresentação de espetáculos de revistas, Aldo Calvo

também revelou em seu artigo publicado no Rio de Janeiro<sup>14</sup>, a transformação do Guaíra em "meio de exploração para intermediários pouco escrupulosos", que exigiam 5% da renda bruta das companhias que ali se apresentavam, sob o pretexto de assegurar a sala de espetáculos para temporadas seguintes. E exigiu das autoridades competentes "um corretivo" para esses conhecidos "coveiros do teatro" que agiam no Paraná e no Rio Grande do Sul.

No dia 31 de dezembro de 1955, o jornal O Estado do Paraná<sup>15</sup> publicou esclarecimento do Superintendente do Teatro Guaíra, Orlando Soares Carbonar, sobre a atuação dos "coveiros do teatro" que, segundo ele, era um "(...) assunto vindo da administração anterior, e já sanado."

Posicionando-se a favor de Orlando Carbonar, um homem de

"(...) firmesa (sic) democrática e elevados princípios de honestidade que sempre nortearam sua produtiva trajetória em nosso meio",

o colunista Roberto Menghini prometeu continuar a divulgação de irregularidades, que "já não mais pesam à direção do Guaíra", mas às "absurdas e derrotistas exigências do regulamento do Teatro Guaíra."

Prosseguindo a série de reportagens sobre as irregularidades do Guaíra, o jornal denunciou a cobrança abusiva de uma taxa de Cr\$ 1.000,00 estipulada para cada espetáculo realizado no teatro<sup>16</sup> criticando a medida que, sem nenhum embasamento legal, privilegiava algumas companhias em detrimento de outras, como os grupos locais de amadores que, apesar de virem

"(...) através dos anos tentando manter o teatro no Paraná em vida arrancaram de seus

mirrados orçamentos a quantia que tanto benefício faria em outros setores."

No dia 5 de janeiro de 1956, O Estado do Paraná<sup>17</sup> publicou a lista de companhias profissionais e grupos amadores que se apresentaram no Teatro Guaíra em seu primeiro ano de atividades, acompanhada do registro de quem pagou ou deixou de pagar a referida taxa.

Das quatro companhias profissionais que aqui se apresentaram naquele ano, duas pagaram e duas não pagaram, sendo as isentas: a Companhia Dulcina-Odilon e o Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa, que foram ainda auxiliadas com cotas de subvenção no valor de Cr\$ 200.000,00 e Cr\$ 50.000,00, respectivamente.

Dos seis grupos amadores, todos pagaram, incluindo também as programações de festivais, concertos, recitais e shows beneficentes.

Sobre os motivos alegados para a cobrança da taxa - ela se destinaria ao pagamento do pessoal do teatro -, o colunista do jornal alertou para o fato de que segundo

"(...) fontes fidedignas, os empregados do teatro são funcionários públicos, percebendo em consequência, seus vencimentos normais para a função que exercem, respectivamente, no Teatro Guaíra."

Frente a todas essas irregularidades, restou ao Superintendente do Guaíra a apresentação de sua carta de demissão e, no dia 4 de fevereiro de 1956, a imprensa noticiou o afastamento de Orlando Soares Carbonar e a nomeação de Fábio Lambert Penna Laynes para o cargo de Superintendente do teatro.

Empossado em março de 1956, o novo Superintendente logo

viu seu nome envolvido em denúncias de facilidades proporcionadas ao empresário Nello Brinati que, intitulado-se "dono do Guayra"<sup>18</sup>, reservava o Pequeno Auditório para temporadas de companhias nacionais que ali se apresentariam durante todo o ano, fechando com isso as portas daquela casa de espetáculos aos grupos locais.

Acusado pelo jornalista Rogério Dellê do jornal O Estado do Paraná de intermediar a cessão de teatro para as grandes companhias do Rio e São Paulo, e de impedir a entrada de cronistas teatrais de Curitiba para assistir aos espetáculos dessas companhias, Brinati respondeu, em carta escrita no dia 10 de março endereçada ao diretor do jornal<sup>19</sup>, que estava sendo alvo de

"(...) uma intriga que visa me indispor contra os grupos amadoristas de Curitiba e contra a atual Superintendência do Teatro Guaíra",

explicando que apenas solicitava datas para as companhias profissionais do Rio e São Paulo que,

"(...) sem os recursos e garantias que eu forneço, dificilmente poderiam, por si sós, vir a trabalhar em Curitiba."

Alegando ter "negócios somente com três ou quatro conjuntos", o que acarretava a ocupação do teatro por apenas três ou quatro meses no ano, Nello Brinati prosseguiu em sua defesa, afirmando que a atividade de "administrador de Companhias", exercida por ele "há bons 40 anos", visava facilitar a vinda das companhias para Curitiba, uma vez que

"(...) os negócios feitos com a Superintendência diretamente não agradam aos profis-



sionais, pois a dita Superintendência, por não conhecer na prática os segredos do 'mêtier', e por estar eivada de burocracia, jamais poderia oferecer uma organização e lançamento de temporadas como as que eu realizei (...)"

Sobre a acusação de estar contra os amadores por dificultar a obtenção de datas para apresentação de grupos locais no Guaíra, Brinati afirmou não passar de "mais uma intriga do sr. Dellê", lembrando que dois anos antes havia patrocinado a ida a São Paulo do Grupo Experimental de Operetas do Paraná (GEOPA) para cumprir temporada no Teatro Santana, o que lhe custou "avultado prejuízo financeiro".

Finalizando a carta, o empresário esclareceu que a afirmativa de que os cronistas teatrais eram impedidos de assistir aos espetáculos por ele promovidos era uma "inverdade", justificando que ele não fornecia "(...) cadeiras 'cativas' diárias" por serem estas, na maioria das vezes, utilizadas por "(...) parentes ou companheiros de café", e não por quem de direito, mas que

"(...) Todos os redatores teatrais têm livre ingresso nos espetáculos sob minha responsabilidade, desde que solicitem os seus 'convites'".

Na mesma época da divulgação da carta de Nello Brinati estreava no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, uma das companhias "contratadas" pelo empresário: a Companhia Dercy Gonçalves que após uma semana em cartaz cancelou a temporada prevista inicialmente para um mês, alegando, segundo a imprensa local, "uma indisposição contratual entre a Superintendência do Teatro e a Comediante." 20

Envolvida frequentemente em problemas com a censura e

dirigentes teatrais, Dercy Gonçalves já havia recebido pesadas críticas da imprensa curitibana quando se apresentou pela primeira vez no Teatro Avenida de Curitiba, em julho de 1951.

Tendo encenado como primeira peça da temporada a "super-charge de Cesar Ladeira e Renata Fronzi, Ó de Penacho"<sup>21</sup>, Dercy chegou a ser elogiada por "(...) não lançar mão da pornografia para fazer rir, como era comum entre seus colegas."

A apresentação das revistas *Bota o retrato do velho*, de Geisa Bôscoli e Luiz Peixoto e *Nega maluca*, de Walter Pinto e Freire Jr., que deram sequência à programação trazida para Curitiba, mudaram a opinião da crítica que começou por sugerir a substituição de algumas cenas "(...) por serem picantes para a platéia curitibana"<sup>22</sup>, e terminou avisando a atriz que substituíse os quadros que atentavam aos "bons costumes"<sup>23</sup>, pois assim a atriz ganharia a simpatia de um novo público, "(...) que não gosta de ver e ouvir pornografia."

Sem se importar com sugestões e avisos, Dercy Gonçalves deu continuidade ao programa estabelecido para a temporada, prometendo para o espetáculo de despedida, "A sensação das sensações/A surpresa das surpresas!"<sup>24</sup> com a apresentação da revista *O que vocês não viram*, "(...) proibida até 18 anos e própria para senhoras e cavalheiros."

Comentando o encerramento da temporada da Companhia, o jornal *O Estado do Paraná*<sup>25</sup>, do dia 26 de julho de 1951, afirmou que apesar de ter recebido todo o apoio da imprensa e público locais, "(...) Dercy Gonçalves não soube manter o nível dos espetáculos, descambando para a imoralidade."

Dercy Gonçalves realizou outra temporada em Curitiba em agosto de 1954, quando apresentou no Teatro Marabá, a livre

adaptação da peça *Uma certa viúva*, de S.N. Berghman e Jean Wall.

Em janeiro de 1956, a imprensa local começou a noticiar nova temporada da comediante em Curitiba, desta vez no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra. Estreando no dia 7 de março, a Companhia Dercy Gonçalves encenou *Miloca recebe aos sábados*, de Clô Prado, sob a direção de Carla Civelli, cenários de Irenio Maia, figurino de Osvaldo Motta, e atuação da "sapequíssima Dercy Gonçalves"<sup>26</sup>, cotado como um bom espetáculo para rir.

No dia 13 de março, após a divulgação da estréia da comédia-paródia *Lucrecia Bórgia*, de Danilo Bastos, encenada pela companhia da atriz-comediante, o jornal *O Estado do Paraná* noticiou o cancelamento da temporada, por problemas contratuais.

Aproveitando o fato, Rogério Dellê voltou a criticar as atitudes de Nello Brinati que, ao reservar o teatro para a temporada de Dercy Gonçalves havia impedido a apresentação naquele auditório de um grupo de amadores que pretendia encenar a peça *O mártir do Calvário*, por ocasião da Semana Santa.

Com a interrupção da temporada de Dercy, nem a comediante e nem os amadores puderam se apresentar.

Na mesma oportunidade, Dellê respondeu a carta escrita por Brinati à direção do jornal *O Estado do Paraná*<sup>27</sup>, colocando em dúvida a necessidade do trabalho do empresário, ao afirmar que não acreditava que companhias como a do Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa; Dulcina-Odilon; Bibi-Procópio Ferreira; Dercy Gonçalves, e outras, não dispusessem de "recursos, iniciativas e garantias" próprios para negociar datas de temporadas diretamente com a administração de um teatro, desmentindo ainda a informação prestada por Brinati de que emprestava apenas "três ou quatro grupos".

Segundo Dellê, Nello Brinati

"(...) tem compromissos com mais de 6 grupos teatrais (...) O caso é que o sr. Brinati reserva prazos e vai negociá-los no Rio e em São Paulo."

Sobre o "avultado prejuízo financeiro" sofrido por Brinati quando levou o Grupo Experimental de Operetas do Paraná para apresentações em São Paulo, o crítico de **O Estado do Paraná** informou que, segundo

"(...) fontes fidedignas, (...) o sr. Nello Brinati foi subvencionado pelo Governo do Estado do Paraná e pela comissão de festejos do IV Centenário de São Paulo para tal empreendimento",

preferindo não tecer nenhum comentário a mais sobre o fato.

No que se referia à interpretação do empresário de que as Companhias não conseguiam se entender com a Superintendência do teatro por esta não conhecer o "metier" e estar "eivada de burocracia", Dellê aconselhou

"(...) o sr. Brinati a entender-se diretamente, já que se trata de uma ofensa aos dirigentes do Guaíra, os quais temos em alto conceito."

Não demonstrando muita preocupação com a polêmica entre o cronista do jornal **O Estado do Paraná** e o empresário Nello Brinati, o novo Superintendente do Teatro Guaíra, Fábio Laynes, preferiu utilizar a imprensa para divulgar uma nova imagem do cargo que passava a exercer, em lugar de responder às argumentações de Brinati, ou de Rogério Dellê.

No dia 20 de março de 1956, Fábio Laynes divulgou através de nota encaminhada a todos os jornais locais, datas e

companhias da temporada que se iniciava, estando previstas apresentações de doze companhias e grupos de teatro, além de concertos, recitais de canto, piano e ballet, e espetáculos de magia, magnetismo e hipnotismo.

Dessas doze companhias e grupos, quatro eram nacionais e oito locais, caracterizando uma inversão de prioridades e objetivos em relação à administração anterior, o que valeu a Fábio Laynes cumprimentos da imprensa curitibana.

Pretendendo incentivar o desenvolvimento do canto, dança e música paranaenses, o novo Superintendente centrou a escolha dos conjuntos que aqui se apresentariam em elencos ligados à dança e à música de uma maneira geral, trazendo a Curitiba grupos como a Companhia de Ballet Lia Dell'Ara, formado com ex-bailarinos do ballet do IV Centenário de São Paulo, criado com o objetivo de apresentar ao público espetáculos representativos da evolução internacional da dança, além da montagem de obras de inspiração tipicamente brasileira; os bailarinos russos Tatiana Leskova e Oleg Brianski que realizaram uma única apresentação devido os altos custos do espetáculo; e o conjunto folclórico Brasiliana, recém-chegado de uma excursão por 25 países das Américas, Europa e África, em que apresentou costumes, crenças e ritmos brasileiros, em quadros que misturavam teatro e dança.

No campo da música erudita, Fábio Laynes trouxe para apresentações no Guaíra, o Quarteto vocal Sodca, de Buenos Aires; o Quarteto de Cordas do Teatro Municipal de São Paulo; e a Ópera do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Estimulados pela oportunidade de assistir ao vivo a atuação de elencos tidos como os melhores em suas modalidades,

os intérpretes paranaenses passaram a realizar apresentações mais freqüentes, chegando a organizar uma Campanha de Difusão Artística do Teatro Guaíra que contou com recitais de canto e dança em que atuaram elementos ligados ao Grupo Experimental de Operetas, e às escolas de ballet de Curitiba.

A administração do teatro, por sua vez, instalou nas dependências do Guaíra, o GEOPA, que vinha desde o início da década desenvolvendo intensa atividade no campo da opereta, e criou o seu Grupo Experimental de Teatro que contou, nessa primeira fase, com a direção de Glauco Flores de Sá Brito, Ary Fontoura e Dalton Trevisan.

Preocupado com a freqüência sempre baixa de público aos espetáculos, Fábio Laynes iniciou uma campanha de popularização dos preços dos ingressos, a partir do slogan "teatro a preço de cinema", utilizado pelo Grupo Experimental de Teatro, do Guaíra.

A campanha pôde conhecer seus resultados na temporada realizada pelo bailarino Antonio de Córdoba que, após uma sequência de noites com fraca assistência, entrou em entendimentos com a direção do Teatro Guaíra no sentido de baixar o preço dos ingressos para o espetáculo de despedida, lotando o teatro de tal forma que cadeiras tiveram de ser emprestadas do Colégio Santa Maria, localizado em frente ao teatro, para abrir lugares extras na platéia.

Em 1957, os esforços de Fábio Laynes, no sentido de incentivar a produção local, e facilitar o acesso do público aos espetáculos aqui realizados, ganhou um importante aliado na figura do então prefeito de Curitiba, Ney Braga, que sancionou lei que isentava do pagamento do imposto municipal todo e qual-

quer espetáculo realizado no Guaíra, proporcionando assim condições para o barateamento efetivo dos ingressos.

Aplaudida por toda a classe teatral, a medida recebeu elogios dos nomes de maior destaque do teatro local como Aristides Teixeira, Presidente do GEOPA, Diretor da Sociedade Teatral Espírita, Professor da Escola de Arte Dramática do SESI e Diretor do Teatro de Adultos do SESI que, esperando que o exemplo fosse seguido pelas demais autoridades, considerou a iniciativa do prefeito como "(...) da admiração e estima de todos aqueles que, com amor, frequentam a ribalta."<sup>28</sup>

A opinião de Aristides Teixeira foi endossada por Alceu Stange Monteiro, Diretor Geral do Teatro Experimental do Guaíra, que considerou a medida oportuna e capaz de

"(...) trazer novo estímulo a nós outros; mais ânimo aos realizadores do teatro; mais entusiasmo aos artistas."

Incentivado pelo apoio oficial, Fábio Laynes resolveu organizar a Escola de Ballet do Teatro Guaíra, prevista para funcionamento naquela instituição pelo Decreto Lei nº 123/55. No dia 12 de janeiro de 1957, o jornal O Estado do Paraná divulgou edital assinado pelo Superintendente, contendo os requisitos necessários para inscrições no exame de habilitação ao primeiro ano da Escola de Ballet do Teatro Guaíra.

Totalmente gratuito, o curso de ballet do Guaíra visava a formação de elementos que integrariam o futuro corpo oficial de baile do teatro.

Em março de 1957, começaram a circular boatos sobre o afastamento de Fábio Laynes da Superintendência do teatro. Reconhecido pelo seu trabalho em benefício dos amadores paranaen-

ses e pelo grande impulso dado à administração do Guaíra, Laynes recebeu manifestações de apoio de críticos, jornalistas e elementos do teatro local, unânimes em afirmar que

"(...) dentro de suas possibilidades, Fábio Laynes procurou nos incentivar em tudo o que fosse relacionado ao engrandecimento da arte em nossa terra."<sup>29</sup>,

citando como exemplo a formação do Teatro Experimental do Guaíra que "(...) vem de preencher uma lacuna que tanto necessitava o nosso público"; a incorporação do GEOPA, "(...) composto de artistas os mais credenciados"; a criação do Departamento de Difusão Artística, cujo principal objetivo era "(...) incentivar os novos valores, que são tantos, porém, desapercibidos do público amante da boa música"; e a implantação da Escola de Ballet.

Apontando a não liberação de verbas para o pagamento de funcionários, e o abandono a que as obras de conclusão do Teatro Guaíra estavam relegadas como as principais causas para os boatos de substituição de Fábio Laynes, a imprensa se posicionou a favor da permanência do Superintendente, lembrando que a liberação de verbas competia às autoridades estaduais e não ao dirigente do teatro, e concluindo por considerar a atuação de Fábio Laynes frente àquela casa de espetáculos como uma "(...) das mais favoráveis e altaneiras."

Paralelamente aos boatos de sua substituição, as temporadas marcadas para o ano de 1957 continuaram a ocorrer.

No início do ano vieram para Curitiba as Companhias Ítalo Cúrcio e Procópio Ferreira que aqui se apresentavam pela segunda vez, desde o início da década. Em abril, a Companhia Tônia-Celi-Autran trouxe para o público curitibano as peças



Um deus dormiu lá em casa, de Guilherme Figueiredo; A viúva astuciosa, de Carlo Goldoni; Negócios de Estado, de Louis Verneuil; Entre quatro paredes, de Sartre; e Otelo, de Shakespeare, cuja representação teve casa lotada nos oito dias que permaneceu em cartaz.

À Companhia Tonia-Celi-Autran seguiu-se a apresentação da Escola de Arte Dramática, de São Paulo, que também pela segunda vez se apresentava em Curitiba, numa promoção do Teatro Experimental do Guaíra. No segundo semestre, a Companhia Maria Della Costa permaneceu quinze dias em cartaz, apresentando as peças Moral em concordata, de Abílio Pereira de Almeida; A prostituta respeitosa, de Sartre; e Manequim, de Henrique Pongetti.

O Pequeno Auditório recebeu também o Grupo Teatral Estadunidense formado por estudantes americanos, que apresentou em único espetáculo a peça Nossa cidade, de Thornton Wilder.

Dando continuidade à Companhia de Difusão Artística do Teatro Guaíra, Fábio Laynes promoveu vários recitais líricos, e de grupos corais, tendo aberto ao público pela segunda vez, o Grande Auditório do Teatro Guaíra para a apresentação do Coral do Colégio Estadual do Paraná, regido por Mário Garau, no dia 30 de outubro.

Ao lado de atividades musicais, os grupos amadores de teatro continuaram a se apresentar: em junho o Teatro Experimental do Guaíra cumpriu temporada comemorativa ao seu primeiro ano de atividades; a Escola de Arte Dramática do SESI encenou Paiol velho, de Abílio Pereira de Almeida, e o dia seguinte, de Francisco Rabello com sua primeira turma de formandos; o Teatro de Cultura Artística do Paraná; o Teatrinho

Marumby, que encenou peças infantis em matinadas de domingo; o GEOPA, que apresentou O conde de Luxemburgo sob direção cênica do europeu Nicolau Ostrowski, especialmente contratado pela Superintendência do Teatro para essa função; e o Teatro de Adultos do SESI.

No dia 31 de outubro de 1957 a imprensa voltou a publicar depoimentos em defesa da permanência de Fábio Laynes na direção do Teatro Guaíra, face à nova onda de boatos sobre a sua substituição.

Em novembro, apesar das reivindicações de todos os elementos ligados ao teatro paranaense, Fábio Laynes foi substituído em sua função por Lauffran Villanueva.

Conhecido pela administração arbitrária dada à autarquia por ele dirigida até aquela data, o novo Superintendente do Teatro Guaíra não tardou em colocar toda a imprensa contra sua pessoa.

Na edição do dia 17 de dezembro, o jornal *Diário da Tarde*<sup>30</sup> publicou artigo em que denunciava o "papel risível" a que se submetia Lauffran Villanueva, ocupando um cargo onde

"(...) a arte não é o de administrar, mas servir pela inteligência, dom e experiência ao público que acorre àquela casa de espetáculos".

Denunciando perseguições e desrespeito aos direitos dos funcionários do teatro, o jornal concluiu que a escolha de Villanueva só poderia ter sido feita por

"(...) um regime em crise de autoridade como era a nossa realidade democrática, tão comum à subversão de valores, neste país tão sem maturidade política (...)"

No dia 27 de dezembro do mesmo ano, vencido pela sua própria conduta à frente do Teatro Guaíra, Villanueva foi demitido do cargo de Superintendente do teatro, tendo permanecido na função apenas um mês.

Em janeiro de 1958, os jornais da capital paranaense passaram a divulgar nomes de alguns prováveis candidatos à direção do Teatro Guaíra. Entre eles, o do jornalista e cronista teatral Alceu Stange Monteiro, que foi escolhido para o cargo, assumindo a função em julho daquele ano.

Conhecedor dos problemas financeiros pelos quais o teatro passava, Alceu Stange Monteiro empreendeu esforços no sentido de regularizar o pagamento dos funcionários do teatro, atrasados em mais de um ano. Sobre a paralisação das obras do Guaíra, o novo Superintendente demonstrou esperanças quanto à continuidade das mesmas, ao declarar a O Estado do Paraná<sup>31</sup> que

"(...) alguns funcionários, em pequeno número estão trabalhando nas obras. E provavelmente no próximo ano as referidas obras serão atacadas com grande intensidade, com vistas à sua indispensável conclusão."

Quanto à permanência da cobrança da taxa de Cr\$ 1.000,00 estabelecida por administrações anteriores para a representação dos grupos teatrais amadores no Teatro Guaíra, Stange Monteiro afirmou não ser possível cancelar o pagamento da mesma, pois com o dinheiro arrecadado, poderia "(...) ir regularizando aos poucos a situação financeira do teatro."

Sem planejamento para a realização de temporadas de companhias nacionais e grupos locais, o Teatro Guaíra apresentou no primeiro semestre de 1958, o show de magnetismo de Kar Maya e recitais do Teatro Lírico Brasileiro, do Rio de Janeiro.

Para o segundo semestre, Alceu Stange Monteiro trouxe para Curitiba a Companhia Cacilda Becker, que estreou no dia 10 de outubro, com a peça *Santa Marta Fabril, S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida.

Trazendo em seu elenco, além de Cacilda Becker, Cleide Yáconis, Ziembinski, Fredy Kleeman, Walmor Chagas, Kleber Macedo, Celma Silva, Rubens Teixeira, Athos Abramo, Alfredo Mesquita, Paulo Mendonça e Sábato Magaldi, a Companhia interpretou, sob a direção de Ziembinski, um repertório composto pelas peças *Pega fogo*, de Jules Renard; *O protocolo*, de Machado de Assis; *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna; *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O'Neill; e *Maria Stuart*, de Schiller.

Definida pela crítica como a "representação da fidelidade a um ideal artístico"<sup>32</sup>, a Companhia Cacilda Becker ganhou, em sua temporada curitibana, amplos espaços em toda a imprensa local que publicou longas matérias sobre sua história, análise das peças aqui representadas, entrevistas com atores e atrizes e reproduções de opiniões de críticos e diretores nacionais, com destaque para a opinião de Paschoal Carlos Magno registrada no texto de apresentação da companhia.

Para Paschoal, cada montagem encenada pela Companhia Cacilda Becker unia

"(...) espetáculos e público, (...) texto, intérpretes e direção, realizando a missão do teatro de promover a beleza entre os homens."

No teatro local, a grande realização foi a apresentação do I Festival de Teatro Amador, organizado pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná, que reuniu cinco

grupos amadores de Curitiba.

Para 1959, Alceu Stange Monteiro prometeu em entrevista à imprensa local, um ano de "vacas gordas"<sup>33</sup> para o Teatro Guaíra. Informando ter entrado em contato com várias companhias do Rio, São Paulo e Porto Alegre, o Superintendente prometeu trazer para Curitiba as Companhias Procópio Ferreira, Eva Todor, Dercy Gonçalves, Ruggero Jacobbi e Oscarito, além de planejar uma possível apresentação no Grande Auditório do Teatro Guaíra, ainda em construção, de

"(...) artistas da lírica italiana (...) auspiciada pelo convênio de São Paulo, Gronchi-Kubitschek."

Em maio, a revista *Panorama*<sup>34</sup> publicou a reação de elementos do teatro local à programação prevista para o Teatro Guaíra. Segundo os artistas, Stange Monteiro estava transformando o teatro

"(...) subvencionado oficialmente para fins culturais (...) em verdadeiro 'folies' apresentando teatro (...) de má qualidade em lugar de espetáculos de boa qualidade (...)"

Confirmando as previsões dos artistas curitibanos, o Pequeno Auditório do Teatro Guaíra serviu, no segundo semestre de 1959, como local de apresentação para shows de ídolos da música americana como Brenda Lee e Neil Sedaka.

O acontecimento teatral do ano ficaria com a realização de quatro espetáculos no Grande Auditório do Teatro Guaíra que, após receber "(...) melhoramentos para melhor acomodação da assistência e de ordem técnica no palco"<sup>35</sup>, abrigou no dia 25 de maio, a encenação de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, pelo Teatro de Adultos do SESI, de Curitiba.

Assistida por aproximadamente três mil pessoas, a montagem foi dirigida por Eddy Franciosi, entrando para a história do Teatro Guaíra como o primeiro espetáculo propriamente teatral ali encenado.

Aberto ao público pela primeira vez em outubro de 1954 para a apresentação de dois concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Eleazar de Carvalho, o Grande Auditório apresentou no ano de 1959 mais três espetáculos: um de dança com os bailarinos Nora Kovak e Istvan Rabovski, no dia 24 de junho; um recital de canto com Yma Sumac, no dia 25 de junho; e um concerto com a Orquestra Sinfônica de Washington, que apresentou em seu repertório músicas de Ravel, Villa Lobos, Barber e Beethoven.

Reconhecido como "(...) o mais importante conjunto do gênero a visitar nossa Capital"<sup>36</sup>, a Orquestra Sinfônica de Washington teve sua apresentação transmitida pela Rádio Guai-racá de Curitiba, que nessa ocasião inaugurou os trabalhos de transmissão ao vivo de concertos realizados no Teatro Guaíra.

O ano de 1960 deu continuidade às apresentações no Grande Auditório do Teatro Guaíra, com a realização, no início do mês de abril, da Temporada Lírica de Outono, promovida através de um intercâmbio cultural firmado entre as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, que patrocinou a apresentação, em Curitiba, de músicos e intérpretes da Orquestra e Coro do Teatro Municipal de São Paulo, e cantores líricos do Rio de Janeiro que, em conjunto com o Grupo Experimental de Operetas do Paraná e o corpo de baile do Teatro Guaíra, apresentaram óperas de Rossini, Verdi e Puccini.

Em abril, Dercy Gonçalves voltou a se apresentar no

Pequeno Auditório do Teatro Guaíra com sua companhia. E, como nas temporadas anteriores, a atuação da comediante provocou divergências entre os críticos teatrais da cidade.

Comentando a apresentação, o jornalista Edésio Passos publicou no jornal O Estado do Paraná<sup>37</sup>, artigo intitulado "Dercy, a eterna Dercy".

Após breve referência às atuações das companhias de revistas - "(...) horrorosas, não satisfazendo em nada" - que haviam se apresentado no Teatro Guaíra antes da temporada de Dercy Gonçalves, o crítico considerou a apresentação da comediante "(...) um meio termo entre o teatro de revistas e o teatro sério, bem construído, mais elevado."

Explorando recursos ora da revista, "com sua insubmissão cômica", ora "do teatro despretencioso, sem disciplina, sem seriedade, na pura base da improvisação", a atuação de Dercy, visava apenas

"(...) o público que está em frente e que tem que dar risada - aquele riso livre e alegre -, que tem de sair do teatro pensando, não no autor, na peça, na direção, nos intérpretes, no cenário, nos efeitos de iluminação, mas em Dercy Gonçalves, só em Dercy Gonçalves."

E para atingir esse objetivo, a comediante utilizou de sua "comicidade fácil, de seu imprevisto, de seu extemporâneo", não se importando em respeitar o texto original, lutando contra ele "da sua primeira fala até os seus votos de 'Feliz Natal' do agradecimento".

O comentário feito por Edésio Passos sobre a atuação espontânea e autêntica "da invenção popular", de Dercy Gonçalves apresentou também algumas restrições.

Lamentando "seus excessos, seus exageros, sua falta de moderação", Passos registrou em seu artigo que

"(...) Muito de sua real comicidade é detornada pelo sentido que dá as suas palavras, aos seus gestos, até ao seu andar.",

ressaltando que tais restrições não poderiam deixar de ser observadas.

No dia 10 de maio, Sylvio Back publicou em sua coluna "Contraponto", do jornal Diário do Paraná<sup>38</sup>, comentário intitulado "Equívocos" sobre o artigo de Edésio Passos.

Tomando por base o trabalho de renovação que grupos, diretores e companhias como o Arena, Antunes Filho e Nydia Lícia-Sérgio Cardoso vinham desenvolvendo no teatro brasileiro, Sylvio Back lamentou que alguns elementos ligados a esse mesmo teatro não conseguissem sentir a mudança que se processava no panorama teatral do país, preferindo se acomodar no passado em lugar de inovar.

Colocando lado a lado teatrólogos, diretores e intérpretes, Sylvio Back juntou a esses elementos a crítica teatral, definida por ele como

"(...) aquele amontoado de medalhões (jovens também não faltam) que ainda se compraz no simpático estilo teatral aos quais um Sartre ou um Brecht ou um Gianfrancesco Guarnieri são elementos nocivos (...)",

passando a comentar em seguida a temporada de Dercy Gonçalves.

Iniciando sua análise a partir da atuação de Dercy Gonçalves no cinema, Sylvio Back definiu a comediantes como

"(...) a maior canastrona do nosso 'engati-



nhante' cinema portadora de uma total falta de talento (...)",

para em seguida afirmar que, apesar de não ter ido assistir seu espetáculo, não poderia deixar de registrar "(...) uma revolta 'a posteriori' que o escrito de outrem me provocou".

Considerando o artigo de Edésio Passos impregnado de "um tom de arrebatamento" capaz de definir o espetáculo em questão como uma demonstração de que "(...) finalmente estamos aprendendo alguma coisa na evolução das artes teatrais", Sylvio Back passou a citar vários trechos do texto de Passos que exemplificavam, segundo ele, uma análise "absurda" da temporada de Dercy, o que o levou a concluir que, seguindo essa linha de pensamento, poucas saídas seriam possíveis à crítica teatral, a não ser "começar tudo de novo". Preocupado em esclarecer a verdadeira intenção de seu artigo, Edésio Passos publicou, cinco dias depois, um texto intitulado "Dercy, equívocos e SCB"<sup>39</sup>, em que explicava não ter escrito propriamente "sobre o 'teatro' feito por Dercy", considerando que "realmente ela não faz teatro".

Declarando que o artigo anterior se limitava a

"(...) apreciar as características 'suigeneris' (sic) dessa nossa atriz, que a tornaram bastante conhecida,"

Passos lembrou que

"(...) Não se pode confundir a apreciação das características de uma atriz, sejam boas ou más, dependendo do conceito que cada um faça das mesmas, da análise da peça, do espetáculo em si, ou do papel que essa mesma artista representa em nosso teatro atual, porque não a consideramos verdadeiramente uma componente de um teatro sério, elevado e bem construído (...)"

Defendendo essa opinião, alegou ainda que

"(...) Se SCB acredita erradas as características pessoais de Dercy, não podemos demovê-lo desse pensamento (...) Mas não pode ele julgar que, comentando a atuação de Dercy, e somente dela, estaríamos nos colocando a seu lado, elogiando-a, consagrando-a."

Afirmando que os comentários feitos sobre o trabalho peculiar de Dercy não se enquadravam ao "mesmo gênero de críticas por nós formulada anteriormente", Passos acabou por concordar com a opinião de Sylvio Back de que a comediante apresentava "(...) concepções retrógradas e completamente superadas de teatro", em relação ao moderno teatro brasileiro, discordando apenas da afirmação do crítico do Diário do Paraná de que Dercy "(...) não possui talento e sim espontaneidade."

Para Edésio Passos, ela era portadora de uma "(...) notável capacidade de improvisação e de se fazer cômica".

Concluindo, Passos afirmou que, sem se colocar no "setor do absurdo" e sem achar "que seja necessário começar tudo de novo", esperava ter conseguido "dissipar os equívocos nossos ou daquele crítico", deixando aos leitores o julgamento do fato.

No dia 26 de junho de 1960, Edésio Passos voltou a comentar outra apresentação do Teatro Guaíra. Desta vez, a apresentação da companhia franco-brasileira Les Comédiens de l'Orangerie que encenou, no Pequeno Auditório, Brittanicus, de Racine.

Falando sobre a atualidade do texto Passos elogiou a iniciativa de se montar, em francês, uma tragédia cuja "beleza poética ainda não se afastou totalmente de nosso mundo contemporâneo."<sup>40</sup> Parabenizando o elenco dirigido por Suarez de Mendonça, o crítico encerrou o artigo informando que a apresenta-

ção foi uma das mais aplaudidas do ano.

No dia 14 de agosto, o jornal O Estado do Paraná anunciou a inauguração do Mini Auditório do Teatro Guaíra. Denominado inicialmente Teatro Experimental do Guaíra, o Mini Auditório foi destinado para os ensaios do grupo de teatro do Guaíra, em fase de reorganização, após ter sido desativado em 1958.

Na segunda quinzena de agosto, o Pequeno Auditório recebeu a Companhia Teatro do Rio fundada por Rubens Corrêa, Ivan Albuquerque e Cleber Ribeiro Fernandes, e contando em seu elenco com a atuação de Edson Batista, Solange França, Germano Filho e Léa Bulcão.

Bem recebido pela crítica local pelo seu trabalho de equipe, o Teatro do Rio foi considerado como um

"(...) exemplo frisante de como se deve fazer teatro, aliando a capacidade artística à coragem, desprendimento e, acima de tudo, à honestidade."<sup>41</sup>

Em sua temporada curitibana, a companhia apresentou as peças O prodígio do mundo ocidental, de Synge; A ratoeira, de Agatha Christie; A falecida, de Nelson Rodrigues; e Living room, de Graham Greene. Todas as montagens foram elogiadas pela precisão de detalhes e alta qualidade técnica e interpretativa.

A companhia seguinte a se apresentar no Teatro Guaíra foi a de Nídia Lícia e Sérgio Cardoso, que cumpriu temporada de 15 dias, apresentando as peças A raposa e as uvas, de Guilherme Figueiredo e Uma cama para três.

Com a atenção voltada para a realização do III Festival de Teatro Amador promovido pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná, e que acontecia paralelamente à temporada da companhia, no auditório da Reitoria da Universidade, a

imprensa local deixou de registrar maiores informações a respeito da atuação de Nídia Lícia e Sérgio Cardoso em Curitiba, limitando-se a noticiar a programação prevista.

Em outubro, o Pequeno Auditório do Teatro Guaíra apresentou o show *Eu sou o espetáculo*, com o comediante José Vasconcellos. Sucesso de bilheteria, a temporada não pôde ser prorrogada por estar o palco comprometido com a reestréia do Grupo Experimental de Teatro.

A falta de novos espaços que comportassem a realização simultânea de um número maior de espetáculos na cidade incentivou jornalistas e críticos a reiniciarem uma campanha para a conclusão das obras do Grande Auditório do Teatro Guaíra.

No dia 10 de setembro, o jornal *O Estado do Paraná*<sup>42</sup> publicou nota sobre o abandono a que tinha sido relegado o Teatro Guaíra pela administração de Moysés Lupion.

Discorrendo sobre o início das obras em "ritmo acelerado", em 1953, pelo então Governador Bento Munhoz da Rocha Netto, a nota informava ainda que

"(...) Existe (...) há muito tempo na Assembléia Legislativa do Estado um projeto que visa proporcionar recursos para a continuidade do projeto que, porém, vem sendo posto de lado há vários anos sem que nenhuma solução seja dada ao problema."

Registrando através de fotografias que algumas partes da obra estavam servindo de depósito de lixo, "numa demonstração total de abandono", o jornal pediu a conclusão do Teatro, endossando manifestações igualmente feitas por outros periódicos da época.

Um mês depois, a *Gazeta do Povo*<sup>43</sup> noticiou que o governador Moysés Lupion acabava de assinar "vultoso contrato"

com a firma Gutierrez Paula & Munhoz para a conclusão das obras do teatro.

Confirmando o estado precário em que as obras se encontravam, "devido ao longo tempo em que (...) ficaram paralisadas", o jornal registrou em seguida

"(...) o firme propósito do Governador Moysés Lupion em concluir as obras do Teatro Guaíra, como bem demonstram suas determinações nesse sentido e o contrato que assinou",

concluindo por afirmar que

"(...) o sr. Lupion tem plena consciência de que Curitiba e o Paraná precisam de uma obra desse quilate, onde poderão ser realizados espetáculos de arte, coisa impossível neste momento por falta de local que se preste para isso e apresente os requisitos técnicos necessários."

Comentando a nota divulgada pelo jornal Gazeta do Povo, O Estado do Paraná <sup>44</sup> ressaltou que só no ano de 1960 este

"(...) deveria ser o segundo contrato que o sr. Lupion assina com vistas à conclusão do Teatro. Da outra vez, foram publicadas as mesmas notícias festivas, comemorando o 'espírito público' do sr. Lupion. Quanto a obras, nada."

Mantendo o tom irônico, o jornal afirmou que "seria maravilhoso" que, nos três meses e meio que faltavam para o término do mandato de Moysés Lupion, ele conseguisse concluir o Guaíra, "(...) depois de 4 anos e meio de abandono completo."

Encontrando na própria reportagem do "jornal governista" Gazeta do Povo, a comprovação do abandono das obras, O Estado do Paraná lamentou que

"(...) somente agora o Governador descobre

as avarias, a falta de revestimento e a infiltração de água que comprometem a estrutura da obra",

uma vez que

"(...) há anos o deputado Lincoln da Cunha Pereira, à época Secretário do Trabalho, respondendo também pela Secretaria de Viação, determinou a realização de perícia e vistorias no Teatro a fim de que fossem apuradas denúncias da 'Tribuna do Paraná' sobre os mesmos fenômenos que só agora são descobertos pelos olhos do Governador do Estado."

Entendendo que o recente conhecimento do Governador sobre o estado das obras do Teatro demonstrava sua falta de interesse pelo problema, o jornal foi taxativo ao concluir que se Moysés Lupion

"(...) sabia antes e nada fez, nenhuma desculpa procederá e não será cabível, como consolo, a justificativa de que 'desta vez vamos'".

Terminando a década com reivindicações semelhantes à de críticos e jornalistas do início dos anos 50 que pediam a reconstrução do Teatro Guaíra os jornais e revistas locais retomavam seu papel de defensores de edificações teatrais por acreditarem que a abertura de novas casas de espetáculos seria uma conquista de "(...) verdadeiros pedaços de futuro legados à nossa e às próximas gerações."

Ajudando a compor esses "pedaços de futuro" estavam 51 grupos de teatro que, atuando em Curitiba durante toda a década de 50, formaram atores, autores, diretores e técnicos teatrais, cujo trabalho foi capaz de sustentar a atividade teatral local naquela década, e nas seguintes.

## Notas

1. MARTINS, João. Paraná: brotinho de cem anos.. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, v.27, n.1 , p.92, 26 jan. 1954.
2. LUIZ, José. Coisas da cidade: teatros populares. O Estado do Paraná, Curitiba, 22 ago. 1951. p.4.
3. MEISTER, Rubens. Projeto do palco e respectivas instalações do Teatro Guaíra: documento a ser encaminhado à Comissão de Obras do Centenário, em agosto de 1954. Curitiba: [s.n.], 1954. p.1.
4. Idem, p.5.
5. ANSALDO, Péricle. Palco moderno: documento encaminhado à Comissão de Obras do Centenário, em 23 de abril de 1953. Trad. Ana Maria Mezzarona. [ s.l.:s.n., 19-- ] p.10. Original italiano
6. ELEAZAR enaltece o Guaíra. O Estado do Paraná, Curitiba, 4 nov. 1954.
7. MENGHINI. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 9 mar. 1955. p.5.
8. SOCIEDADE - Culturais - Cinema - Rádio. O Estado do Paraná, Curitiba, 16 mar. 1955. p.5.
9. FARIA, Telmo. Teatro Guaíra. Legenda, Curitiba, v. , n.4, p.26, maio 1955.
10. MENGHINI. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 9 mar . 1955. p.5
11. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 29 dez. 1955. p. 11.
12. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 30 dez. 1955. p. 11.
13. PASSOS, Edésio. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 13 mar. 1960. p.20.
14. MENGHINI. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 30 dez . 1955. p.11.
15. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 31 dez. 1955. p.

11.

16. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 4 jan. 1956. p.11
17. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 5 jan. 1956. p.11
18. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 9 mar. 1956. p.11.
19. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 15 mar. 1956. p.11
20. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 13 mar. 1954. p.11
21. TEMPORADA da Companhia Dercy Gonçalves. O Estado do Paraná, Curitiba, 17 jul. 1951. p.7. Anúncio.
22. TEATRO. O Estado do Paraná, Curitiba, 21 jul. 1951. p.5
23. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 24 jul. 1951. p.5.
24. ESPETÁCULO de despedida da Companhia Dercy Gonçalves. O Estado do Paraná, Curitiba, 24 jul. 1951. p.5. Anúncio.
25. TEATRO. O Estado do Paraná, Curitiba, 26 jul. 1951. p.5
26. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 10 mar. 1956. p.11.
27. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 15 mar. 1956. p.11
28. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 4 jan. 1957. p.9
29. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 23 mar. 1957. p.11.
30. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 19 dez. 1957. p.11.
31. PERSPECTIVAS alvissareiras para o Teatro Guaíra. O Estado do Paraná, Curitiba, 30 dez. 1958. p.3.
32. DE Abilio a O'Neill com o Teatro Cacilda Becker. O Estado do Paraná, Curitiba, 16 out. 1958. p.14.
33. PALCOS e teatrólogos: Guaíra 59. Panorama, Curitiba, v.7 n.83, p.47, abr. 1959.
34. PALCOS e teatrólogos. Panorama, Curitiba, v.7, n.84, p.14, maio 1959.
35. EM Curitiba a Orquestra Sinfônica de Washington. O Estado do Paraná, Curitiba, 10 maio 1959. p.16.
36. Idem.
37. PASSOS, Edésio. Dercy, a eterna Dercy. O Estado do Paraná, Curitiba, 1 maio 1960. p.32.



38. BACK, Sylvio. Contraponto: Equívocos. Diário do Paraná, Curitiba, 10 maio 1960. p.
39. PASSOS, Edésio. Dercy, Equívocos e SCB. O Estado do Paraná, Curitiba, 15 maio 1960. p.33.
40. \_\_\_\_\_. Brittanicus (em francês) no Guaíra. O Estado do Paraná, Curitiba, 26 jun. 1960. p.32.
41. \_\_\_\_\_. Prodígio e o ideal de fazer bom teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 21 ago. 1960. p.17.
42. ABANDONADO o Teatro Guaíra: prejuízo à cultura. O Estado do Paraná, Curitiba, 10 set. 1960. p.9.
43. GUAÍRA pela milésima vez. O Estado do Paraná, Curitiba, 14 out. 1960. p.4.
44. Idem.

### CAPÍTULO 3

Raros são os documentos que comprovam a atuação dos inúmeros grupos teatrais e semi-profissionais atuantes em Curitiba na década de 50.

A organização da história de cada um deles só foi possível através do rastreamento de dados encontrados no noticiário de jornais e revistas da época, que nem sempre registravam com a fidelidade necessária, datas e locais de encenações e composição dos elencos que atuavam nas representações.

Objetivando esclarecer dúvidas e preencher da forma mais completa possível as lacunas deixadas pelas informações coletadas nos periódicos pesquisados, passamos também a consultar arquivos particulares e realizar entrevistas com aqueles que fizeram a história do teatro em Curitiba no período compreendido entre os anos 1951 e 1960.

A reunião dos dados obtidos delineou um panorama de intensa atividade teatral desenvolvida em Curitiba por 51 grupos amadores ou semi-profissionais ligados a sociedades, etnias e instituições públicas e educacionais, além de grupos direcionados para a representação de teatro infantil e musical, companhias profissionais e autônomas, grupos esporádicos ou criados especialmente para uma data comemorativa, e elencos formados por alunos e ex-alunos da Escola de Arte Dramática do SESI.

Uma análise dos 2.321 espetáculos apresentados em Curitiba na década de 50 mostra que 1.901 deles foram realizados por companhias, atores e grupos locais, sendo que dos 126 autores e/ou

compositores levados à cena nesses espetáculos, 21 eram paranaenses.

Dos textos desses autores paranaenses representados nos anos 50 foram encontrados registros das montagens de **Quero ser gente**, peça infantil de Armando Maranhão, representada pelo Teatro Permanente da Criança, por ele dirigido; **Não me lote, Brasilino**, **Fofoca no Paralá** e **O quiproquó da galinha**, de Ary Fontoura e Maurício Távora, representadas pelo Teatro de Bolso, de cujo elenco e direção os autores faziam parte; **Ela só é society**, **Nega de maloca**, **Que mamãe não saiba**, de Cícero Camargo de Oliveira, representadas em longas temporadas pelo Teatro de Bolso; **A volta do filho pródigo**, de Dalton Trevisan, representada pelo Teatro Experimental do Teatro Guaíra, sob a direção de Glauco Flores de Sá Brito; **Atire a primeira pedra** e **Uma autora à procura de personagens**, de Didi Fonseca, autora descoberta pelo Teatro do Estudante do Paraná, de Armando Maranhão; **Tribunal do além**, **Quando os anjos choram**, **O homem que tinha tudo**, **A cidade**, **Seu nome era Joana** e **Esperar por quem não chega**, de Eddy Antonio Franciosi, jornalista e diretor do Teatro de Adultos do Sesi no período 1957-1961, que teve seus textos representados pelos grupos mais significativos da época; **O filho do rei do petróleo** e **A solteirona**, de Rosário Farani Mansur Guérios, representadas pelo grupo de teatro da Escola Técnica de Curitiba; **O rei e o sapateiro**, **A fadinha sapeca** e **A flor do moinho**, de Ísis Rocha e Ubiratan Lustosa, diretores do Teatrinho Marumby que, transformado em Teatro Infantil Paranaense, em 1957, passou a atuar como o grupo de teatro infantil, do Teatro de Bolso; **Taiti**, de José Domaria, representada pelo Teatro Eclético Marumby, sob a direção de Domingos Fucci; **A felicidade volta**, de José Roberto

Menghini, diretor do Grupo Experimental de Teatro, mais tarde Teatro Paranaense de Comédia; *O muletinha*, de Oswaldo Monteiro, formado pela Escola de Arte Dramática do SESI e que teve sua peça representada por O Grupo, composto por ex-alunos da mesma Escola de Arte Dramática; *Inspiração*, de José Faria, Nelson Luz e Demerval Campbell, especialmente criada para as festividades de inauguração do pavilhão da I Exposição Internacional do Café, evento integrante do I Centenário de Emancipação Política do Paraná; 1º de maio, de Júlio Soares da Silva, representada pelo grupo de teatro da Sociedade Operária do Ahu; *O monstro*, de José Papa, representada pelo Grupo Teatral da Mocidade Espírita; *Três menos um*, de Flora Camargo Munhoz da Rocha, peça que chegou a ser ensaiada pela Companhia Dulcina-Odilon para a inauguração oficial do Teatro Guaíra; e *Compra-se um marido*, de José Wanderley, representada pelo Teatro de Adultos do SESI.

Dirigidos por nomes como Glauco Flores de Sá Brito, Telmo Faria, Eddy A. Franciosi, Armando Maranhão, Ary Fontoura, Maurício Távora, Roberto Menghini, Ubiratan Lustosa e Wolf Schaia, os grupos de teatro declamado e lírico de Curitiba atuaram em palcos de Sociedades Benéficas como as do Ahu, Portão, D. Pedro II, Abranches e Rio Branco; em cine-teatros como o Marabá, Odeon, Ópera e Avenida; em auditórios de escolas, colégios e faculdades como Instituto de Educação, Escola Técnica de Curitiba, Colégio Estadual do Paraná, Instituto Santa Maria, Colégio Senhor Bom Jesus e Reitoria da Universidade do Paraná; em salões paroquiais como o das Igrejas Cristo Rei e Santa Felicidade; em fábricas; asilos; teatros particulares como o de Bolso do Interamericano e o Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa; e no Teatro Guaíra, auditório oficial da cidade.

De todos os 51 grupos atuantes na década, o Teatro do Estudante do Paraná e o Teatro de Adultos do SESI foram os que contribuíram de forma mais prolongada para a formação de atores , diretores e técnicos de teatro, pela própria duração e dimensão administrativa dada às suas representações. O primeiro, fundado em setembro de 1948, atuou durante toda a década de 50 e o Teatro de Adultos do SESI, criado em junho de 1950, reduziu suas atividades somente em 1961, quando a diretoria do SESI passou a incentivar outras áreas de recreação da instituição, em detrimento do seu grupo de teatro.

O papel relevante desses dois conjuntos e a história dos demais grupos é o que passamos a descrever a seguir.

#### Teatro do Estudante do Paraná-Teatro Permanente da Criança

Vinculado à União Paranaense dos Estudantes, o Teatro do Estudante do Paraná (TEP) foi constituído a partir da concepção de Paschoal Carlos Magno de que

"(...)cada teatro de estudante é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todas as personalidades do teatro: autor, ator, diretor, cenógrafo, crítico e a mais importante de todas: a do espectador."1

Adotando essa definição como lema, o TEP participou durante a década de 50 de festivais, congressos e excursões. Lançou autores e atores; criou o Teatro Permanente da Criança, destinado a incentivar o gosto pelo teatro no público infantil e montou o Teatro Ambulante que levou peças a asilos, orfanatos , escolas, hospitais, igrejas, sociedades e bairros de Curitiba ; instituiu o prêmio Paschoal, idealizado para contemplar as me -

lhores atuações de cada ano de atividades do grupo e representou cerca de 25 peças de autores locais, nacionais e internacionais, sendo 4 delas pertencentes a um repertório considerado clássico no teatro mundial.

Três meses após sua criação, o Teatro do Estudante do Paraná estreava com a peça **Espectros**, de Ibsen, sob a direção de Ben Ami e Israel Juegent, um dos fundadores do grupo. A montagem seguinte foi **O escravo**, de Lúcio Cardoso, com cinco representações em Curitiba, sendo as duas últimas em homenagem a dois grandes incentivadores do teatro realizado por grupos de estudantes: Mme . Henriette Morineau, fundadora do grupo Estudantes Unidos, e Paschoal Carlos Magno, idealizador e fundador do Teatro do Estudante do Brasil, que todos os outros grupos de estudantes do país tomaram como modelo.

Em 1950, o TEP apresentou a peça infantil **Pinnochio**, adaptada pelo estudante Eddy Fraga e **A caminho do além**, de Sutton Wane, dirigida por Maria Barreto Leite, pertencente ao TBC e especialmente convidada pelo grupo para dirigir a peça.

Após um ano de reestruturação, o Teatro do Estudante do Paraná publicou nos jornais da época, convite a todos os interessados para uma reunião a ser realizada na sede da União Paranaense dos Estudantes(UPE), situada à rua São Francisco, 294, a fim de escolher o repertório a ser representado em 1952.

Em setembro de 1952, o grupo apresentou sob a direção de Glacy Marques, **A revolta dos brinquedos**, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, excursionando com a peça pelo interior do estado e levando, a convite de Paschoal Carlos Magno, a montagem para o Rio de Janeiro, para apresentação no Teatro Duse.

De volta a Curitiba, o TEP iniciou o trabalho do Teatro

Ambulante, desenvolvido pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB) cuja atividade os estudantes paranaenses conheceram na visita ao Rio.

Representando em cima de um caminhão doado pela UPE, os integrantes do TEP levaram **A revolta dos brinquedos** a asilos, escolas, orfanatos, hospitais e educandários.

No mesmo ano, Armando Maranhão, diretor do grupo, instituiu o Prêmio Paschoal, concebido a partir da necessidade de premiar aqueles que

"(...)de bom grado dão todo o seu esforço pessoal para que não morra a idéia iniciada em 1948."<sup>2</sup>,

além de constituir uma homenagem a Paschoal Carlos Magno, "incentivador incontestável das artes cênicas em todo o país."<sup>3</sup>

A criação de um prêmio destinado a contemplar a atuação de elementos de um único grupo teatral causou polêmica entre críticos e jornalistas da época, que chegaram a colocar em dúvida a idoneidade da comissão julgadora formada pelo Maestro Bento Mossurunga, pelos professores Felipe Miranda e Ester Tourinho, pela escritora Enoy Renée Navarro Swain e por José Cury então presidente da UPE, e Israel Juegend, primeiro diretor teatral do TEP.

Em defesa do Teatro do Estudante do Paraná, o jornal **O Estado do Paraná**, de 16 de maio de 1953 publicou um artigo assinado por Rosy, reproduzindo os critérios estabelecidos para a entrega dos prêmios.

Segundo informações fornecidas por elementos do próprio grupo, a comissão julgadora assistiu no dia 15 de setembro de 1952, à encenação de **A revolta dos brinquedos**, única peça leva



da pelo TEP naquele ano. O parecer dos componentes da comissão permaneceu desconhecido de todos até a noite de 9 de maio de 1953 quando, por ocasião do Baile da Coroação da Rainha dos Estudantes, realizado na Sociedade Thalia, numa promoção da UPE, o resultado foi divulgado, sendo feita em seguida, a entrega dos prêmios destinados ao melhor ator, à melhor atriz e à melhor direção.

Considerando fracas as atuações femininas que pôde apreciar na representação de *A revolta dos brinquedos*, a comissão resolveu outorgar dois prêmios para o desempenho masculino e um para a direção, ficando o primeiro lugar para Armando Maranhão e o segundo para Abauna Busmayer e Jougla Cordeiro, por empate. Quanto ao prêmio destinado à direção, o mesmo foi transformado em "homenagem à direção", por não ter havido possibilidade de confrontação. Glacy Marques foi a homenageada pela direção da peça de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, e Amélia Lejes recebeu o prêmio de menção honrosa, por estar trabalhando com o grupo desde a sua criação.

Presente à solenidade de entrega dos prêmios, Paschoal Carlos Magno falou sobre a atuação do Teatro do Estudante do Brasil, sobre o papel de teatro-laboratório desempenhado pelo Duse, sobre suas atividades diplomáticas e literárias e, principalmente, sobre o Teatro do Estudante do Paraná, considerado por ele como merecedor de uma atenção especial das autoridades e do público, por estar realizando a tarefa de "elevar o nível cultural do povo através do teatro."<sup>4</sup>

Sobre o Prêmio, Paschoal Carlos Magno declarou estar emocionado com a homenagem, considerando-se premiado pelo seu trabalho com os estudantes.

Na década de 50, o Prêmio Paschoal foi atribuído a 33 autores, atores e diretores ligados ao TEP.<sup>5</sup>

Para a temporada de 1953, o Teatro do Estudante do Paraná incluiu em seu repertório as encenações de *As preciosas ridículas*, de Molière, que marcou a estréia de Armando Maranhão como diretor e contou com a supervisão do professor Otávio Rangel, do Rio de Janeiro, e *A importância de chamar-se Ernesto*, de Oscar Wilde, dirigida pela professora Enói Renée Navarro Swain, do Departamento Teatral do Instituto de Educação, contando em seu elenco com a participação de alunas do próprio Instituto e de elementos pertencentes à Sociedade Paranaense de Teatro, grupo dirigido por Ary Fontoura. Além da montagem e encenação das peças de Molière e Oscar Wilde, o Teatro do Estudante do Paraná reprisou *A revolta dos brinquedos*, "numa louvável campanha em prol da recreação das crianças pobres."<sup>6</sup>

A programação chamou a atenção dos críticos teatrais da época que assistiram as representações e analisaram cada detalhe da encenação em longos artigos publicados nos jornais e revistas de que faziam parte.

O jornal *O Estado do Paraná*, de 10 de novembro de 1953 publicou em sua seção Sociedade-Culturais-Cinema-Rádio, uma extensa análise da representação de *As preciosas ridículas*, assinada por D'Ávila. Comentando aspectos positivos e negativos da direção, interpretação, cenografia e guarda-roupa, o crítico concluiu pelo espírito de vanguarda do TEP em relação aos demais grupos de teatros amadores da cidade. Opinião endossada três dias mais tarde por outro artigo publicado no mesmo jornal, que ressaltou

"(...)o esforço dos amadores que procuraram dar a Curitiba um pouco da arte que tanta falta tem feito e que tanto necessitamos."7

O reconhecimento da crítica ecoou na Assembléia Legislativa do Estado, levando à elaboração de um projeto de lei do deputado Silveira da Rocha que reivindicava um auxílio de um milhão de cruzeiros ao grupo, sob a justificativa de que o Teatro do Estudante do Paraná era uma

"(...)notável organização da nossa mocidade, dirigido atualmente por Armando Maranhão, valor artístico amador dos bancos universitários paranaenses."8

Para a temporada de 1954, o TEP contou com a adesão de novos elementos para seu elenco. Entraram para o grupo Nice Lobiesky, Nitis Jacon, Beatriz Barga, Nydia Lobiesky, Elia Gomes, Nascimento Jr. e Renato Martins que, ao lado de Abauna Busmayer, Jougla Cordeiro, Jiomar José Turim, Armando Maranhão, Neyde Valente, Nely Valente e Amélia Lopes, do elenco inicial, passaram a integrar a equipe do Teatro do Estudante do Paraná que começava a ensaiar *Catão na Terra*, comédia satírica em 4 atos e 2 quadros, de autoria de Pereira Lima, autor cearense que o TEP lançaria nessa temporada.

No dia 17 de setembro de 1954, o grupo apresentou ao público curitibano sua oitava produção, em homenagem ao 15º aniversário da União Paranaense de Estudantes. Contando com Nitis Jacon, Armando Maranhão, Jougla Cordeiro, Abauna Busmayer e Nice Lobiesky nos papéis principais, *Catão na Terra* foi dirigida por J.J. Turim e teve como responsável pelos cenários e figuri-

nos, Armando Maranhão.

Para o ano de 1955, o Teatro do Estudante do Paraná preparava a estréia de mais uma iniciativa: um grupo de teatro permanente da criança, que seria o segundo em atividade no país, criado com o objetivo de

"(...)educar nossas crianças, pois o teatro, bem orientado, auxilia sobremaneira o desenvolvimento cultural da infância."9

Sediado na Biblioteca Pública do Paraná, recém-inaugurada, O Teatro Permanente da Criança(TPC) possuía um repertório composto basicamente de peças de autores nacionais escritas para público infantil, contando com o elenco do TEP para suas representações.

A estréia, prevista para janeiro de 1955, contou com a reencenação de *A revolta dos brinquedos*, que teve a participação especial de Vanda Lacerda, grande incentivadora da formação do Teatro do Estudante do Paraná em 1948, e que retornava agora como uma espécie de madrinha do novo conjunto.

Apresentando-se todos os domingos às 10h00 da manhã, em espetáculos gratuitos, o TPC em seu primeiro ano de atividades representou além da peça de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, dirigida por Glacy Marques, as peças *Joãozinho anda pra trás* de Lúcia Benedetti; *Pinnochio*, adaptação de Eddy Fraga, em que atuou um elenco infantil com idade entre 10 e 13 anos; e *Pedro e o Lobo*, de Santa Rosa, todas dirigidas por Armando Maranhão, para cerca de 8.000 pequenos espectadores, perfazendo um total de 50 apresentações, segundo o relatório anual da Biblioteca Pública apresentado pelo seu diretor, Fausto Castilho, ao Governador do Estado.

Programando para breve a estréia de mais 8 peças, o Teatro Permanente da Criança iniciou uma campanha de arrecadação de recursos destinados a suprir os gastos com a confecção de cenários e figurinos utilizados durante as representações do grupo, que até então tinham sido patrocinados por organizações como o Clube das Mães e as Organizações Wizo.

Alertando para o fato de que, para a continuação de suas atividades, o TPC precisaria de 1.000 sócios, o grupo abriu inscrições para o quadro de Amigos do Teatro Permanente da Criança. Os interessados pagariam Cr\$10,00 mensais em troca de dois ingressos para assistir a qualquer apresentação do TEP, devendo o sócio reservar com antecedência suas cadeiras para os espetáculos.

Bem recebida pelos pais e parentes das crianças que assistiam às peças encenadas pelo TPC, a campanha auxiliou na montagem dos 56 espetáculos realizados pelo grupo em 1956, nos mais diferentes auditórios da cidade.

Comentando a intensa atividade do Teatro Permanente da Criança em relatório apresentado ao diretor da Biblioteca Pública, Boleslau Ilnicki, a bibliotecária Germana Moreira, Chefe da Divisão Infanto-Juvenil e Educação da Biblioteca Pública, à qual o grupo de teatro estava ligado, ressaltou a importância da atividade sugerindo a inclusão no orçamento do ano seguinte de verba destinada aos gastos com as montagens do TPC:

"(...)O Teatro Infantil, inaugurado em 1955 pelo elenco do Teatro do Estudante do Paraná vem promovendo, aos domingos, espetáculos juntamente com o Teatro Permanente da Criança, desta Biblioteca. Neste ano apresentamos 42 espetáculos no auditório da Biblioteca e mais 13 a pedido de educandários, asilos e sociedades.

Em setembro a pedido da Liga de Defesa contra a

Tuberculose excursionamos à cidade de Antonina com o elenco infantil do TPC, onde realizamos um espetáculo que muito agradou à petizada.

Peia aceitação que vem tendo esta atividade e o grande valor do teatro para a formação cultural de um povo sugerimos à Direção da Biblioteca nos sejam fornecidos meios de levarmos adiante este propósito."<sup>10</sup>

Em resposta à sugestão apresentada por Germana Moreira, a direção da Biblioteca Pública determinou apenas o "entrosamento do Teatro Infantil com as atividades de Divisão de Extensão"<sup>11</sup>, prevendo um aumento no número de apresentações, sem que fosse encontrada nenhuma medida orçamentária que proporcionasse os recursos necessários para os gastos decorrentes do aumento de atividades.

Amparado somente pelo quadro de Amigos do TPC, o grupo ainda atuou por mais dois anos, quando foram suspensas suas representações devido à "(...)deficiência de verba para a confecção de cenários e do guarda-roupa."<sup>12</sup>

Segundo relatórios da década de 50 encontrados na Biblioteca Pública do Paraná, o TPC apresentou durante este período cerca de 213 espetáculos somente nas dependências da Biblioteca, encenando 11 peças de autoria de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, Lúcia Benedetti, Santa Rosa, Maria Clara Machado, Alfredo Fernandes e Armando Maranhão.

A pesquisa feita em diversos periódicos e arquivos particulares revela que o grupo atuou em outros espaços e auditórios da cidade como o Centro Mosaico do Paraná, Clube Concórdia, Clube Curitibano, Teatro Guaíra, Sociedade Thalia, escadarias da Universidade do Paraná, Teatro Marabá e Auditório da Reitoria, além de excursionar pelo interior do Paraná e Santa Catarina.

O TPC-TEP participou também de campanhas do agasalho; promoveu exposições de pinturas feitas por crianças de 7 a 12 anos inspiradas na representação de suas peças; organizou um elenco infantil para a representação da peça *Pinnocchio* com cenários e figurinos realizados pelos alunos do Centro Juvenil de Artes Plásticas Guido Viaro; e viajou ao Rio de Janeiro para participar, por duas vezes, do Festival de Teatro Infantil promovido pelo Serviço Nacional de Teatro e a Prefeitura do então Distrito Federal.

Por ocasião da realização do primeiro desses Festivais, em junho de 1958, o grupo paranaense apresentou a peça *Quero ser gente*, de autoria de Armando Maranhão. Inspirada em personagens de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, a apresentação de *Quero ser gente* acabou por gerar grande polêmica nos meios teatrais curitibanos.

Considerando a peça de Armando Maranhão como um plágio de *Pluft*, Telmo Faria, professor da Escola de Arte Dramática do SESI, publicou em um periódico local passagens grifadas de ambos os textos, na intenção de comprovar o plágio.

A resposta de Maranhão, segundo a revista *Panorama*<sup>13</sup>, de 13 de abril de 1959, foi "simples". Explicando que, por intermédio de uma enquete por ele realizada entre as crianças que assistiram à representação da peça de Maria Clara Machado, pôde constatar o "desejo de que a peça *Pluft, o Fantasminha* tivesse uma continuação", Armando Maranhão escreveu

"(...)uma pecinha ('Quero ser gente') aproveitando personagens e boa parte do tema. A autora foi cientificada e a peça teve sua estréia no Rio, no 'Festival de Teatro Infantil', merecendo aplauso de Moniz Viana, do Serviço Na-

cional do Teatro, e de muita gente que compreendeu porque a peça foi decalcada do trabalho de Maria Clara Machado."

Explicada a semelhança, **Quero ser gente** foi apresentada no Teatro Marabá, em Curitiba, pelo TPC-TEP, quando de seu retorno do Rio de Janeiro, como espetáculo beneficente em prol da campanha "Nenhuma criança com frio em 1958". No programa, além do registro do elenco, ficha técnica, local, título da peça e nome do autor, constou também uma nota explicativa sobre a estréia da peça no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro, durante o 1.º Festival de Teatro Infantil, organizado pelo SNT, em 1.º de junho de 1958, "em homenagem especial a MARIA CLARA MACHADO."<sup>14</sup>

Em 1959, em meio às grandes dificuldades financeiras por que passava o grupo, o TPC ainda conseguiu remontar uma das peças de seu repertório para apresentação nas comemorações da Páscoa da Cidade dos Meninos, localizada no espaço ocupado anteriormente pela Exposição Internacional do Café realizada em 1954; participou da campanha "Nenhuma criança com frio em 1959"; e programou a representação de **Chapéuzinho vermelho**, de Maria Clara Machado e **Sinos de Natal**, de Lúcia Benedetti.

No dia 17 de abril do mesmo ano, o jornal **O Estado do Paraná** publicou um artigo intitulado "O teatro infantil no Paraná", em que conta a história do TPC e enaltece a força do idealismo de Armando Maranhão, capaz de incentivar durante 5 anos, todas as realizações do Teatro Permanente da Criança.

Paralelamente à atuação do Teatro Permanente da Criança, o Teatro do Estudante do Paraná continuou a desenvolver o seu trabalho. Em 1955, o TEP excursionou para o Rio Grande do Sul, a convite do Teatro do Estudante de Porto Alegre, com a peça **Ca**



tão na Terra, de Pereira Lima, voltando a representá-la em Curitiba em setembro do mesmo ano, por ocasião das homenagens prestadas a Salvador de Ferrante, um dos pioneiros do teatro amador do Paraná, e patrono do pequeno auditório do Teatro Guaíra, inaugurado no início de 1955.

Em março de 1956, Armando Maranhão foi empossado como representante da Associação Brasileira de Teatro no Paraná, e no mês seguinte, o TEP filiou-se à Fundação Brasileira de Teatro, sediada no Rio de Janeiro, cujo regimento, segundo informações prestadas por Maranhão a O Estado do Paraná previa um Departamento de Amadores que através de sua Divisão Estadual patrocinaria bolsas de estudos a representantes do teatro amador de todo o país para cursos de diferentes níveis técnicos ofertados pela Academia de Teatro pertencente à Fundação.

Por intermédio dessas bolsas, os contemplados poderiam cursar gratuitamente cursos de graduação para a formação de ator, diretor, cenógrafo, crítico de arte e escritor teatral; cursos de especialização e aperfeiçoamento para direção, extensão cultural e dramatização para professores; cursos especiais de ballet, teatro lírico e línguas; bem como cursos preparatórios para o ingresso na Academia.

O recebimento da bolsa garantia também o fornecimento de todo o material didático utilizado durante as aulas e assistência médico-social e previdenciária. Os alunos bolsistas que exercessem qualquer cargo público em seu estado de origem teriam providenciada sua transferência para uma função similar no Rio de Janeiro.

Aos grupos amadores filiados à Fundação Brasileira de Teatro, eram fornecidas cópias de peças e informações de natu -

reza artística, cultural e técnica, incluindo croquis de cenários e figurinos. A Fundação oferecia também serviços de assessoria de direção para grupos amadores pertencentes a qualquer estado do país; representava os interesses dos grupos amadores junto ao Serviço Nacional de Teatro e à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; possibilitava pesquisas na área teatral através do Instituto de Pesquisas Artísticas por ela mantido e se comprometia a remeter mensalmente aos seus associados a súmula dos Cursos de Extensão Cultural como história do teatro, análise de peças teatrais, história da arte, história da música, estética e outros, bem como material de caracterização como maquilagem e perucas.

Além desses serviços, a Fundação Brasileira de Teatro patrocinava a ida de seus associados ao exterior, desde que os mesmos apresentassem alguns requisitos mínimos como a conclusão dos cursos clássico ou científico, o domínio do francês ou inglês, e um curriculum que comprovasse suas atividades e interesse pela área teatral.

No ano seguinte à filiação do TEP à Fundação Brasileira de Teatro, o grupo paranaense participou do I Festival Nacional de Amadores realizado no Teatro Dulcina no Rio de Janeiro, sob a coordenação da Associação Brasileira de Teatro.

Encenando *Uma autora à procura de personagens*, peça inédita da autora paranaense Didi Fonseca, o Teatro do Estudante do Paraná obteve o 5.º lugar entre 22 concorrentes, tendo seu trabalho elogiado pela crítica carioca que dedicou extensos comentários sobre a atuação do grupo.

A respeito da experiência de participar de um Festival Nacional de Teatro Amador, Armando Maranhão falou em reportagem

publicada pelo O Estado do Paraná,<sup>15</sup> de 22 de fevereiro de 1957, considerando a grande oportunidade oferecida aos que se

"(...) dedicam ao estudo da arte de apreciar os diversos estilos empregados pelos elencos participantes, entre os quais figuravam representantes de todo o território brasileiro."

Sobre a atuação do TEP, Maranhão comentou a enorme expectativa que cercava a apresentação:

"(...) Éramos cinco atores e uma autora, todos paranaenses, enfrentando uma grande platéia e uma grande metrópole, para nós estranha. Fomos entretanto, recebidos de forma esplêndida. O público ovacionou de pé a peça e o nosso trabalho, consagrando-os. A crítica não somente nos elogiou, como também procurou se avistar pessoalmente conosco, a fim de nos apresentar suas congratulações."

Falando do importante apoio dado por Didi Fonseca, "uma verdadeira madrinha que confiava na vitória do nosso grupo", Maranhão atribuiu a classificação ao trabalho conjunto realizado pelo Teatro do Estudante do Paraná, que apresentou um

"(...) elenco homogêneo, um texto inédito, original, inteligente e altamente dramático e um cenário que já havia sido escolhido como o melhor do teatro amador daqui em 1956."

Contagiada pelo entusiasmo de Maranhão, a crítica local dedicou longos espaços ao fato, entrevistando intérpretes, reproduzindo informações recém-chegadas do Rio de Janeiro e apresentando de forma definitiva ao público curitibano a autora Didi Fonseca que até aquele momento, estivera presente apenas em reportagens esparsas que reproduziam a opinião de críticos e escritores, como Menotti del Picchia e Paschoal

Carlos Magno, sobre o lançamento de obras de sua autoria, ou através de artigos sobre literatura assinados por ela e publicados nos jornais cariocas.

Romancista e poeta, Didi Fonseca pela segunda vez escrevia um texto sobre teatro tendo estreado no gênero em 1953, com *Atire a primeira pedra*.

Publicada pela Coleção Dionysos, do SNT, a peça foi considerada por Menotti del Picchia "(...)um texto denso, artisticamente trabalhado", apropriado mais para a leitura do que para a representação, uma vez que seria difícil ao

"(...) homem da platéia, geralmente mais preso ao patético e epidérmico (...) penetrar em toda a força do pensamento que contém a fala de Lúcia, no clímax do drama, mesmo porque o esclarecimento do objetivo medular de sua obra pediu à escritora um estilo e uma sutileza cuja profundidade e graça escaparão ao ouvinte menos arguto e atento."16

Sobre *Uma autora à procura de personagens*, Didi Fonseca explicou em entrevista a *O Estado do Paraná* que a paródia a Pirandello se deveu ao fato de considerar que "(...) todo criador artístico está sempre à procura de personagens pois, quando vamos às personagens, elas, automaticamente estão indo a nós." 17

Em julho de 1958, o TEP voltaria a participar de um festival amador de teatro, desta vez em Recife, por ocasião da realização do I Festival de Teatros de Estudantes organizados pelo "Ministro Plenipotenciário Paschoal Carlos Magno".

Apresentando a peça *Fora da barra*, de Sutton Wane, o grupo paranaense foi dirigido por Aristides Teixeira, diretor da Escola de Arte Dramática do SESI, cabendo a

responsabilidade da cenografia a Armando Maranhão e a interpretação, ao elenco permanente do TEP, que contou com a participação especial de Lala Schneider, principal atriz do Teatro de Adultos do SESI.

A 28 de agosto do mesmo ano, o TEP participou do I Festival de Teatro Amador do Paraná, realizado no Teatro Guaíra, numa promoção do Departamento Artístico do Centro Acadêmico Hugo Simas (CAHS), da Faculdade de Direito da Universidade do Paraná.

Apresentando um elenco composto por Mário Carvalho, Rosa Azevedo, Luiz Gonzaga, Armando Maranhão, Lala Schneider, Abauna Busmayer, Magnolia Durante, Jiomar José Turim, e Duval d'Almeida, o TEP encenou *Fora da barra*, de Sutton Wane, sob a direção de Armando Maranhão.

Pretendendo congregar os grupos amadores de teatro do Paraná em uma mesma atividade, o Centro Acadêmico Hugo Simas organizou, por intermédio da sua comissão organizadora, composta por Ruben Valduga (presidente), Edésio Passos (Secretário), Kyjoski Ishinati (tesoureiro), Althair Astor Raymundo e René Ariel Dotti (publicidade), o I Festival de Teatro Amador do Paraná contou com a participação do Teatro de Adultos do SESI, do Teatro do Estudante do Paraná, da Sociedade Paranaense de Teatro, da Escola de Arte Dramática e do Grupo Teatral do CAHS.

Realizado no período compreendido entre 27 e 31 de agosto de 1958, o I Festival teve o patrocínio do Banco Hipotecário Lar Brasileiro S.A., e conferiu o prêmio Antônio Tacla a 10 categorias diferentes, assim estabelecidas:

".Ao melhor espetáculo.....Cr\$3.000,00  
 .Ao 2.<sup>o</sup> melhor espetáculo.....Cr\$2.000,00  
 .Ao melhor diretor.....Medalha de  
 prata "Hugo Simas "  
 .Ao melhor cenógrafo.....Medalha de  
 prata "Hugo Simas "  
 .Ao melhor ator.....'Máscara de  
 Ouro'  
 .À melhor atriz.....'Máscara de  
 Ouro', incrustada com  
 pérolas  
 .Ao 2.<sup>o</sup> melhor ator.....'Máscara de  
 Prata'  
 .À 2.<sup>a</sup> melhor atriz.....'Máscara de  
 Prata', incrustada  
 com pérolas  
 .À revelação masculina.....'Máscara de  
 Prata'  
 .À revelação feminina.....'Máscara de  
 Prata', incrustada  
 com pérolas."19

A indicação dos contemplados foi feita por uma Comissão Julgadora formada especialmente para a ocasião, e que era composta pelo Reitor da Universidade do Paraná, Flávio Suplicy de Lacerda; pelo catedrático da Faculdade de Direito da Universidade do Paraná, Nelson Luz; pelo Diretor da Biblioteca Pública do Paraná, Ubaldo Puppi; pelo Vice-Cônsul da Holanda, T. Wang Den Berg; pelo Presidente da Associação Paranaense de Cronistas Teatrais, Nelson Farias de Barros e por Ricardo Kock, artista plástico e professor do Colégio Estadual do Paraná.

A promoção foi realizada por outros dois anos na década de 50: em agosto de 1959, e em setembro de 1960, contando com a participação de diversos grupos de teatro de Curitiba e de cidades vizinhas.<sup>20</sup>

O repertório apresentado por esses grupos nos três festivais foi constituído de peças de autores estrangeiros como Thornton Wilder, Sutton Wane, Emmanuel Robles, Jan de Hartog, Pirandello, Julio Dantas, Luís Francisco Rabello,

Molière e Vernouil; nacionais como Isaac Gondim Filho, Pedro Bloch, Guilherme Figueiredo e Oduvaldo Vianna Filho; e dos paranaenses José Farani Mansur Guérios, Eddy Franciosi e Tasso da Silveira.

Presença constante nos Festivais de Teatro Amador promovidos em Curitiba pelo CAHS, o Teatro do Estudante do Paraná continuou participando de festivais nacionais tendo atuado em julho de 1959, no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos, apresentando a peça **Conflito na consciência**, do pernambucano Isaac Gondim Filho. Definida por seu autor como um

"(...) simbolismo em 3 atos por ter vários sentimentos e qualidades intelectivas em que se desdobram o caráter e a personalidade(...) apresentados por (...) intérpretes vivos e reais."21,

a peça ressaltou, ainda segundo o seu autor, o tema de

"(...)uma educação e disciplina severas que acautelam o homem contra conflitos e torturas morais(...)".22

Dirigida por Armando Maranhão, a encenação de **Conflito na consciência** teve J.J. Turim como responsável pela iluminação e assistência de direção e Carlos Norberto, como contra-regra. No elenco, Laudmeri representando A censura ; Diva Silva, A percepção do público ; Aristides Teixeira, O saber. Diana Maclóvia, A inteligência ; Esli Yara, A realidade ; Rosa Azevedo, A vontade ; Jorge Rosenfeld, O sofrimento ; Glacy Marques, A memória ; Armando Maranhão, O desejo ; Alfredo Burgel, O amor ; Péricles de S. Lima, O arrependimento ; e Sale Wolokita, O ódio .

A peça de Isaac Gondim Filho foi representada mais duas vezes em 1959, no II Festival de Teatro Amador do Paraná, e no VIII Festival Universitário de Arte promovido pela União Nacional dos Estudantes, em Belo Horizonte.

Em janeiro de 1960, por ocasião da realização do IV Congresso Nacional de Panificação, em Curitiba, o TEP representou, no auditório da Reitoria, a peça *A canção dentro do pão*, de Raimundo Magalhães Jr., voltando a encenar outro texto religioso, em maio do mesmo ano, por ocasião do VII Congresso Eucarístico Nacional, quando representou *Via sacra*, de Henry Ghéon, no auditório da Biblioteca Pública do Paraná.

Comentando o espetáculo para o jornal *O Estado do Paraná*, Edésio Passos criticou na atuação do elenco do TEP, a falta do ritmo necessário ao apresentar

"(...) vazios em cena(...) ouvindo-se nitidamente o 'ponto'(com sua presença sempre indesejável) falar primeiro, para depois a personagem, que não sabia o que fazer em cena, dizer sua 'fala' e realizar sua movimentação ou expressão, tentando inutilmente fazer a ligação com os demais artistas."

Atribuindo o problema à orientação dada pela direção de reforçar

"(...) demasiadamente o seu 'dramático' evidenciando situações débeis e desarmoniosas em todo o conjunto de participantes",

Edésio Passos sugeriu alterações na interpretação e na utilização de recursos técnicos que possibilitassem a eliminação de "(...) gestos forçados e falsas inflexões que levaram a um regime por vezes declamatório " da peça, confe -



rindo desta forma ao espetáculo uma "expressão mais vigorosa e convincente."

Em julho, o grupo voltou a participar do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado desta vez, em Brasília. Para a ocasião, Armando Maranhão preparou a peça *O dia seguinte*, de Luiz Francisco Rabello, cuja representação foi aplaudida em cena aberta.

Apresentada no IX Festival Universitário de Arte, de Belo Horizonte, dois meses depois, a encenação de *O dia seguinte* proporcionou ao grupo paranaense o título de melhor conjunto a se apresentar no Festival, além da obtenção da medalha de ouro para melhor atriz(Lala Schneider) e melhor diretor(Armando Maranhão). Quando de sua participação com a mesma peça no III Festival de Teatro Amador do Paraná organizado pelo CAHS, o Teatro de Estudante do Paraná obteve mais quatro prêmios: melhor atriz(Lala Schneider), segundo melhor ator(Wilde Quintana), revelação masculina(Banerjo Branco) e iluminação(Jiomar José Turim).

Ainda em 1960, a peça *O dia seguinte* foi representada pelo TEP como parte de uma homenagem da União Paranaense de Estudantes aos alunos da Escola de Música e Belas Artes, por ocasião da realização de sua Segunda Semana de Arte.

Durante toda a década de 50, o Teatro de Estudantes do Paraná, juntamente com seu Teatro Permanente da Criança, participou de 14 festivais de teatro amador, de estudantes ou infantis realizados em todo o país, bem como de dois congressos católicos realizados em Curitiba; foi representado por seu diretor no II Congresso Brasileiro de Teatro realizado em São Paulo, e no I Congresso Nacional de Teatro

Amador realizado em Natal; atuou em 6 estados brasileiros, tendo sido o primeiro grupo da década a atuar ao ar livre em Curitiba, quando de sua apresentação nas escadarias da Universidade do Paraná e da Catedral Metropolitana, por ocasião da encenação de *O boi e o burro a caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, em dezembro de 1957; representou 23 peças de autores estrangeiros, nacionais e paranaenses; lançou 3 autores novos: Didi Fonseca, Pereira Lima e Armando Maranhão; criou o Prêmio Paschoal, destinado a premiar anualmente os melhores atores e técnicos do grupo e o Teatro Ambulante, que levou espetáculos a asilos, orfanatos, escolas, hospitais, igrejas, sociedades e bairros de Curitiba.

Dirigido por Armando Maranhão desde 1950, o Teatro de Estudantes do Paraná encontrou no idealismo e obstinação de seu diretor, as molas propulsoras para toda essa intensa atividade desenvolvida pelo grupo no período 1951-60.

#### Teatro de Adultos do SESI - Escola de Arte Dramática do SESI

Coexistindo com o TEP, o Teatro de Adultos do SESI(TAS) foi criado em junho de 1950, 6 anos após a fundação do Serviço Social da Indústria-Departamento Regional do Paraná, ao qual estava vinculado.

Em setembro do mesmo ano, o TAS já fazia seu espetáculo de estréia apresentando na Sociedade Operária Batel, a peça *O poder do amor*, "(...) alta comédia do professor Nilo Brandão, ilustre cultor do nosso idioma."<sup>24</sup>

Dirigido por Waldemar Silva, o elenco responsável pela encenação foi composto por Lala Schneider, Waldemar Silva, José Barbosa de Lima Neto, Raquel Ortiz Nogueira, Dirceu

Ribas Veiga, Doris C. Meira, Jony Schinzel, Bernardo Schroeder, Francisco Castilho Neto, Glícia Silva, Judith Souza, Cleri Roda, Altair Nogueira, Orlando Barcelos; tendo no ponto, Apolo França.

Assitiram à apresentação 660 pessoas entre operários e empregadores das indústrias da capital, que receberam ingressos gratuitos, obedecendo norma estabelecida pela direção do SESI para todas as suas atividades de recreação.

Segundo relatório da instituição foram realizadas ainda em 1950,

"(...) mais 4 apresentações do Teatro de Adultos, com a peça já referida, totalizando uma assistência que ultrapassou 3.600 pessoas."<sup>25</sup>

No mesmo relatório referente às atividades desenvolvidas pelo SESI em 1950, encontra-se registrada a futura organização de uma Escola de Teatro que atenderia a necessidade de preparar novos elementos para o Teatro de Adultos, através de cursos intensivos e rápidos onde seriam ministradas aulas teóricas e práticas.

O relatório de 1951<sup>26</sup> faz referência à existência, em caráter experimental, de um curso de teatro, para "(...) revelação, desenvolvimento e formação de talentos na área de representar." Iniciadas as aulas no dia 1 de junho daquele ano "(...)com freqüência muito favorável", logo tiveram que ser interrompidas pela "(...)falta de energia elétrica nesta Capital", fato que dispersou os alunos, devido a

"(...) transformação radical que se processou no modo de vida da população, principalmente, do meio operário com a mudança completa dos horários de trabalho."

O transtorno causado pela deficiência de energia, comum no início da década de 50, não desanimou, contudo, os promotores de atividades recreativas do SESI, que deixaram registrada a promessa de uma "(...)reorganização efetiva da Escola de Teatro para muito breve", quando se iniciaria um "(...) novo curso intensivo nas mesmas bases de orientação: com aulas noturnas, teóricas e práticas."

Tal promessa se concretizaria apenas em janeiro de 1955, quando o SESI, em colaboração com a Biblioteca Pública do Paraná, anunciou a abertura de inscrições para novos cursos em sua Escola de Teatro.

Transmitindo noções de oratória, retórica, caracterização, teoria e prática de teatro aos "(...) trabalhadores de vocação ou administradores da arte cênica",<sup>27</sup> a Escola realizou em 1955 dois cursos que tiveram cerca de 70 alunos inscritos.

Em 1956, a Divisão de Educação e Orientação Social do SESI, compreendendo a necessidade de proporcionar aos trabalhadores assistidos pela entidade "(...)elementos culturais de grande significado para o aprimoramento de seu espírito",<sup>28</sup> criou a Escola de Arte Dramática do SESI(EAD-SESI), que teve suas atividades iniciadas no dia 10 de setembro de 1956.

Com uma duração prevista para 8 meses, no currículo do primeiro curso da EAD-SESI constavam 5 matérias: Arte de Representar, Técnica de Caracterização, Técnica de Montagem, Português e História do Teatro, estando prevista a implantação de uma cadeira de Crítica Teatral.

As aulas, ministradas por Telmo Faria, Israel Juegend,

Armando Maranhão, Nilo Brandão e Aristides Teixeira, foram realizadas nas dependências da Biblioteca Pública do Paraná, às segundas, terças e quartas-feiras, das 19h30 às 22h00.

Considerando a importância da iniciativa, os jornais da época abriram espaço para noticiar a criação da escola e dar ao público interessado maiores informações sobre os professores que desenvolveriam atividades na "(...)única Escola no gênero em nosso Estado." <sup>29</sup>

Em agosto de 1956, o jornal *O Estado do Paraná* iniciou, com Armando Maranhão, professor de História do Teatro na EAD-SESI, uma série de reportagens com o corpo docente da Escola.

Relatando as atividades teatrais desenvolvidas pelo presidente do Teatro do Estudante do Paraná desde seu ingresso nos meios artísticos, em 1948, até aquela data, o jornal informou sobre as diferentes funções exercidas por Armando Maranhão em 14 peças por ele representadas enquanto diretor do TEP.

Registrando também a participação de Maranhão em congressos e festivais nacionais de teatro amador, como integrante de delegações representativas do estado, o jornal incluiu na biografia de Armando Maranhão a sua atuação na Companhia Procópio Ferreira, por ocasião de sua temporada no Paraná e Santa Catarina, em 1954.

O segundo componente do corpo docente da EAD-SESI a ser biografado pelo jornal *O Estado do Paraná* foi o diretor da Escola e professor de Arte da matéria Arte de Representar, Aristides Teixeira.

Lembrando o início de suas atividades artísticas em

1926 como ponto e maquinista, o jornal registrou sua colaboração em tais funções com grupos teatrais que atuaram em Curitiba no final da década de 20 como o de Leopoldo Fróis, o Lopes Neto, Emiliano Perneta e Castro Alves.

A passagem de ponto para ator se deu quando Aristides ingressou no Grupo Teatral Emiliano Perneta para representar *O dote*, de Artur Azevedo, ocasião em que interpretou o papel do agiota Lisboa. Convidado para participar da Sociedade Teatral Renascença, presidida por Salvador de Ferrante, Aristides Teixeira viveu seu maior sucesso no papel de Germiniano de Oliveira, principal personagem da comédia *Pouco mais ou menos*, de José Cadilhe.

Com a morte de Salvador de Ferrante e a extinção da Sociedade Teatral Renascença, Aristides dirigiu até 1946 pequenos grupos amadores, quando foi então convidado pelo Cenáculo Rui Barbosa, do Colégio Novo Ateneu, para orientar um conjunto formado por alunos daquele estabelecimento de ensino. Na mesma época, Aristides Teixeira dirigiu o conjunto teatral Salvador de Ferrante, montando nove peças de autores nacionais e paranaenses.

Até 1953, quando assumiu, a convite de Waldemar Silva, a direção técnica dos espetáculos levados a efeito pelo grupo teatral do SESI, Aristides Teixeira dirigiu grupos de estudantes da Escola Técnica do Comércio De Plácido e Silva, e do Colégio Progresso; organizou e dirigiu um elenco de rádio-teatro na Rádio Clube Paranaense (PRB-2); e colaborou como ator e cantor no Grupo Experimental de Operetas, dirigido por Wolf Schaia.

Em 1954, Aristides interpretou no Teatro Dramático da

União Paranaense de Estudantes Secundários, o papel de Caifás na peça **O mártir do Calvário**; participou com o Grupo Experimental de Operetas das comemorações do IV Centenário de São Paulo; atuou como ponto na temporada realizada pela Companhia Raul Roulien no Colégio Estadual do Paraná; dirigiu o drama histórico **A canção dos indigentes**, encenado pelo elenco da Ordem II da Paróquia do Senhor Bom Jesus, a peça **O monstro**, de José Papa, para a União da Mocidade Espírita de Curitiba, e **Bodas de prata**, de Ferreira Netto, para a agremiação dos Jovens Espíritas João Bietienês; além de organizar ao lado de Waldemar Silva, o I Festival de Teatro Amador promovido pelo Teatro de Adultos do SESI.

Em 1956, a experiência adquirida em quase 30 anos de atividades teatrais foi colocada a serviço dos alunos do primeiro curso oficial da Escola de Arte Dramática do SESI, quando Aristides Teixeira passou a dirigir e a dar aulas para os alunos daquela instituição.

O terceiro professor da EAD-SESI a ter seu perfil traçado pelo **O Estado do Paraná** foi Telmo Faria, responsável pelo Curso Prático de Caracterização.

Tendo iniciado sua carreira artística em 1938, no Rio de Janeiro, época em que atuou em **Rancho fundo**, espetáculo teatral dirigido por Joracy Camargo, Telmo Faria regressou a Curitiba em 1940, ingressando de imediato no elenco de rádio-teatro da Rádio Clube Paranaense (PRB-2) e atuando no Grupo de Amadores Oscarito, por ele organizado.

Em 1943, criou a primeira companhia profissional do Paraná, a Companhia de Comédias. Telmo Faria, excursionando pelos Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Dois

anos depois, ingressou na Companhia Procópio Ferreira, atuando em várias peças de autores nacionais e estrangeiros. Em 1947, integrou o elenco da companhia carioca de comédias do ator Mesquitinha. Em 1950, voltou a Curitiba depois de ter excursionado por todo o Brasil, apresentando-se em quase todos os teatros do país. Em 1954, participou do elenco formado especialmente para atuar na I Exposição Internacional do Café realizada por ocasião dos festejos do I Centenário de Emancipação Política do Paraná.

Nomeado Diretor da Escola de Teatro do Colégio Estadual do Paraná em 1956, Telmo Faria passou a integrar no mesmo ano, o corpo docente da EAD-SESI.

Com seu quadro de professores formado e conhecido do público em geral, o SESI realizou no dia 10 de setembro de 1956, a aula inaugural de sua Escola de Arte Dramática, no auditório da Biblioteca Pública do Paraná, com um número de alunos maior do que o previsto.<sup>30</sup>

Interrompido para as festas de final de ano, o curso foi reiniciado no dia 7 de janeiro, juntamente com os ensaios das peças que comporiam o programa de formatura da primeira turma.

Nos dias 10 e 11 de junho de 1957, os formando da Escola apresentaram, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, as peças *O dia seguinte*, de Luís Francisco Rabello e *Paio velho*, de Abílio Pereira de Almeida, sob a direção artística de Israel Juegend.

Tendo por patrono Dr. Heitor Stockler de França, Diretor Regional do SESI e por paraninfo, o professor Aristides Teixeira, diretor da Escola, a primeira turma da



EAD-SESI formou 26 alunos.<sup>31</sup>

Comentando o encerramento desse primeiro Curso de Arte Dramática, a imprensa em geral teceu elogios entusiasmados que conferiram aos professores um

"(...) atestado de insofismável capacidade demonstrada pelo seu homogêneo corpo docente."<sup>32</sup>

e aos alunos o reconhecimento de uma

"(...) soberba demonstração de classe e conhecimentos que dignificavam o aprendizado."

Os "louros da vitória" foram concedidos ao SESI e à Biblioteca Pública do Paraná, instituições que tornaram possível a realização.

O relatório anual do SESI<sup>33</sup> reconhece, por sua vez, a importância da iniciativa que, cobrindo uma lacuna que havia no panorama cultural e artístico do estado, seria capaz de manter por longo tempo,

"(...) todo o seu prestígio e reputação, dadas as suas características de organização e funcionamento."

Registrando como finalidade principal da escola a formação de alunos capazes de bem desenvolver

"(...) os complexos misteres da encenação, direção, caracterização, cenografia e montagem além de um pensamento bem orientado para a difícil arte de criticar",

o relatório prevê a ampliação do campo de atuação da escola para todos os professores, e demais educadores que poderiam encontrar no teatro, uma

"(...) ótima fórmula para o melhor desenvolvimento de seus recursos técnicos, programas de ensino e métodos de arte, educação e cultura para aplicarem em seus próprios setores de ação."

Sobre o corpo docente da Escola de Arte Dramática, o referido relatório registra o fato de ter sido composto pelo "(...) mais alto teor do que possuímos no Estado" ,descrevendo as funções e matérias que cada professor desenvolveu junto ao primeiro Curso da Escola, bem como a formação profissional de alguns deles.<sup>34</sup>

O relatório de 1957 do SESI registrou ainda a contribuição que os formandos da primeira turma passaram a prestar "(...) amadoristicamente ao Elenco Permanente da EAD e, também, em outras agremiações e entidades,"<sup>35</sup> bem como o início, a 20 de março de 1957, do segundo Curso da Escola.

Proferida por Armando Maranhão, a aula inaugural da segunda turma da EAD-SESI tematizou o papel de Paschoal Carlos Magno no teatro contemporâneo.

Ultrapassando as expectativas, o Curso teve 98 alunos inscritos dos quais 63 foram selecionados pela banca examinadora composta por Armando Maranhão, Aristides Teixeira e Telmo Faria.

Também em 1957, a Escola de Arte Dramática do SESI lançou o jornal Nós e o teatro,<sup>36</sup> "(...) órgão de divulgação da arte dramática, pertencente à Escola de Arte Dramática curitibana."

Apresentando "bonita feição gráfica", Nós e o teatro publicou no seu primeiro número, uma entrevista com Procópio

Ferreira sobre os principais problemas do teatro nacional intitulada "Nós, Procópio e o Teatro"; um artigo sobre magia assinado pelo prestidigitador Orlando Caruso, aluno da EAD-SESI ; uma entrevista com Aldamir Baron, "louríssima e entusiasmada aluna daquela instituição de ensino artístico", na qual ela expunha suas idéias sobre teatro; o editorial "Nós e o teatro" e o artigo "Nós e a arte" feitos por um dos diretores do jornal; entrevista com Aristides Teixeira, diretor da Escola; "Corta e descasca", "seção de venenos", assinada por Ali K.T.; "Concentração", artigo assinado pelo jornalista Nelson Farias de Barros; "O teatro", por Ruben Valduga; "Brasil, colônia de autor estrangeiro", por Rogério Dellê; e uma entrevista com Telmo Faria, além de uma série de artigos, reportagens e curiosidades referentes a área teatral.

O segundo número do jornal publicado no segundo semestre de 1957 trouxe um artigo assinado por Telmo Faria, em que o diretor, ator e professor da EAD-SESI denunciava a grande infiltração de pessoas não pertencentes ao meio teatral nas funções de diretor e ator.

Considerando esses elementos como pessoas "(...)fracassadas como críticos de pintura, música e poesia",<sup>37</sup> que se refugiam no teatro, Telmo Faria alertou para o que tal fato poderia acarretar para a representação de

"(...) verdadeiras aberrações teatrais uma vez que ninguém poderá dirigir Goldoni, Martins Pena, Sófocles, sem um estudo acurado de suas épocas."

Entendendo a função de diretor como o de um "(...)professor de toda uma equipe", capaz de orientar e conduzir atores no que dissesse respeito a inflexões e gestos, bem como

orientar a utilização de cenário, luz, mobiliário, roupas e maquilagem, Faria condenou a permanência de pessoas estranhas ao meio, concluindo que teatro era para ser feito por gente de teatro, não servindo para "(...)refúgio de frustrados".

A publicação *Nós e o teatro* teve ainda mais um número publicado em 1958, sob inteira responsabilidade dos alunos da Escola, segundo informações encontradas no relatório da instituição.<sup>38</sup>

No dia 2 de fevereiro de 1958, o jornal *O Estado do Paraná*<sup>39</sup> publicou as instruções fornecidas pelo SESI para a inscrição de interessados em mais um curso da Escola, feita através do preenchimento de uma ficha de inscrição, da apresentação de uma fotografia 3x4 e do pagamento de uma taxa de Cr 100,00,"(...) a título de caução", que seria devolvida no término do curso, só deixando de recebê-la os alunos que, por algum motivo, não tivessem concluído o curso. O inscrito se submeteria ainda a duas provas, sendo uma escrita,"(...)composição e respostas a perguntas formuladas", e outra oral, de "leitura de textos."

O novo curso foi planejado de forma a conter em seu currículo as disciplinas História do Teatro , Da arte de representar ,Da técnica de caracterização , Cenografia ou Técnica de Montagem ,Mímica ou Gesticulação , Crítica e Moral, Português e Da arte de ensaiar, ministradas pelos professores e profissionais de teatro Aristides Teixeira, Telmo Faria, Armando Maranhão, Nicolau Ostrowski, Mbá de Ferrante e Nilo Brandão, às segundas, terças, quartas e quintas-feiras, das 19h30 às 22h00, na Biblioteca Pública do Paraná.

Objetivando o maior aproveitamento possível dos alunos,

as instruções de inscrição alertavam para a exigência de dedicação exclusiva ao curso por parte dos selecionados, não podendo os mesmos

"(...)assumir compromissos extras com conjuntos amadores ou profissionais durante o curso."

A desobediência à exigência seria punida com a expulsão do aluno. A exclusão também se daria com aqueles que apresentassem 5 faltas consecutivas às aulas, sem justificativa.

No dia 20 de fevereiro de 1958 foi proferida a aula inaugural. Quatro meses depois, no dia 13 de junho, os 18 alunos da Escola apresentaram em avant-première, no auditório da Biblioteca Pública do Paraná, a peça Seu nome era Joana, de Eddy Antônio Franciosi, diretor do Teatro de Adultos do SESI.

A temporada de formatura teve início no dia 15 de junho de 1958, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra. Com cenários e figurinos de Armando Maranhão e sob a direção geral de Telmo Faria, o elenco que representou a peça de Eddy Franciosi foi composto por alunos da primeira e da segunda turma, contando com Fernandes Bortolon, no papel de Roberto, Astrid Rudner, como Joana, José Maria dos Santos, como Pajem, Ruben Valduga, como Carlos VII, Mariza Correia Lima, como Rainha, Nielson Infante Vieira, como La Trémouille; Sebastião Palhano, como Barba Azul; Adelino Antoniacomi, como Arcebispo; Edésio Passos, como D'Aulon; João Pedro de Oliveira, como La hire; Orlando Caruso, como Jacques; Duval D'Almeida, como Capelão; Fuad Libos, como Ladonu; Emanuel Caxambú, como D'Estivet; Mário Carvalho, como Cauchon; José Petrowski, como Inquisidor;

Genival Ross, como primeiro soldado; Ayrton Alves Aranha, como segundo soldado; João Klas Neto, como Conde Warwick.

Batizada com o nome de Alcides Munhoz, a segunda turma a se formar teve como paraninfo, Telmo Faria, como patrono, D. Manuel da Silveira D'Elboux, arcebispo metropolitano de Curitiba, e como orador, Edésio Passos.

O sucesso obtido com a encenação de **Seu nome era Joana**, registrado nos jornais da época, foi confirmado dois meses depois quando, por ocasião da apresentação do espetáculo no I Festival Paranaense de Teatro Amador, organizado pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná. A montagem recebeu cinco prêmios: melhor espetáculo, melhor cenário, revelação de atriz, revelação de ator e melhor ator.

Durante a I Reunião Brasileira de Genética Humana realizada em Curitiba pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná, em novembro de 1958, o elenco da EAD-SESI voltou a apresentar no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, **Seu nome era Joana**, em espetáculo que homenageava cientistas, médicos, professores e agrônomos de todo o país participantes do evento.

Para 1959, a Divisão de Educação e Orientação Social do SESI manteve as mesmas orientações para recebimento de novos alunos para o curso de sua Escola de Arte Dramática, previstas para 1958.

O relatório das atividades desenvolvidas pela instituição em 1959<sup>40</sup> informa que a Escola, "(...) funcionando normalmente no 2.º andar da Biblioteca Pública do Paraná", rece  
beu

"(...) 20 alunos de ambos os sexos que ganharão, nos primeiros meses de 1960, seus diplomas e por certo (...) trilharão o mesmo caminho dos diplomados dos anos anteriores que constantemente demonstram a alta valia dos conhecimentos adquiridos, fazendo teatro por todos os recantos de nossa Capital e com isso evidenciando que a Escola de Arte Dramática justifica plenamente os motivos de sua criação."

Essa seria a última turma formada pela Escola. A saída de seu diretor, Aristides Teixeira, ainda em 1959, e a mudança da direção do SESI, em 1960, acabaram por provocar grave crise que culminou com os pedidos de demissão de quase todo o corpo de professores, encerrando assim as atividades de uma entidade educacional que formou 127 artistas que, ou passaram a atuar nos grupos amadores existentes na capital curitibana durante a segunda metade da década de 50, ou criaram novos elencos como é o caso de O Grupo, que apresentou em fevereiro de 1958, a peça A muletinha, de autoria de Oswaldo Monteiro, ex-aluno da Escola, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, e em agosto de 1959, As mãos e o espírito, de Tasso da Silveira, no salão paroquial da Igreja Cristo Rei.

Paralelamente aos cursos promovidos pela Escola de Arte Dramática, o SESI continuou a patrocinar as apresentações do Teatro de Adultos.

Em 1951, o grupo dirigido por Waldemar Silva encenou Quando quer fugir a felicidade, do paranaense José Cadilhe e Joanhina Buscapé, de Luiz Iglésias, totalizando 11 apresentações em sociedades operárias e fábricas da capital e de municípios vizinhos, para 6.700 espectadores.

O relatório do SESI, no capítulo referente às

atividades do Serviço de Recreação da instituição naquele ano, registra o fato de que outros espetáculos estavam programados mas, "(...) por motivo da falta de energia elétrica que nesse tempo se fazia sentir em Curitiba"<sup>41</sup>, esses espetáculos, a exemplo do que já ocorrera com as atividades da Escola de Arte Dramática, tiveram que ser cancelados.

O ano de 1952 teve início com a apresentação do grupo na Sociedade São José Esporte Clube, de São José dos Pinhais. Representando a comédia de José Wanderley *Compra-se um marido*, o TAS iniciava ali uma temporada que teria mais 16 espetáculos realizados na Base Aérea, Sanatório do Portão, Colégio Santa Maria, Fábrica de Curitiba - pertencente ao Ministério da Guerra, e diversas sociedades operárias.

Na noite de 15 de novembro, o TAS estreou no palco da Sociedade Beneficente Operária do Ahu a peça *Saudade*, de Paulo Magalhães, que foi representada mais dez vezes até o final do ano.

Com entradas sempre gratuitas, o Teatro de Adultos do SESI em 1952 encenou um total de vinte e sete espetáculos para um público de 15.640 pessoas.

O número de montagens realizadas pelo TAS, bem como o número de espectadores que estiveram presentes em cada uma delas, era obtida através de um organizado sistema de fichários adotado pela instituição, onde todas as características do espetáculo, do público, das condições climáticas e da receptividade da peça eram anotadas.

Partindo dessas informações, era possível organizar cronogramas que demonstravam a maior ou menor atividade das realizações do SESI em cada ano. Assim, o Teatro de Adultos



do SESI teve de 1951 para 1952, um acréscimo de 16 espetáculos realizados, subindo de 10% para 25% o percentual de sua atividade em apenas um ano.

Outro dado possível de ser obtido através da organização desses fichários era o controle da frequência de operários pertencentes às fábricas convidadas para cada espetáculo. Adotando um sistema de ingressos de diferentes cores designados para cada fábrica, a direção do Serviço de Recreação do SESI tinha como detectar qualquer tipo de problema ocorrido com a distribuição desse ingressos, a partir do aparecimento maior ou menor de determinada cor nas urnas colocadas na portaria dos locais de espetáculos.

A ausência de uma das cores provocava uma visita de representantes do TAS à direção da empresa para verificar o motivo do não encaminhamento dos ingressos aos seus operários.

Em 1953, o Teatro de Adultos do SESI realizou sua quinta temporada apresentando **Morre um gato na China**, de Pedro Bloch.

Sobre a encenação, Eddy Antônio Franciosi, comentou para a página de teatro da revista *Rádio em Revista*,<sup>42</sup> de janeiro de 1954, ter gostado das interpretações de Lala Schneider, "(...)inteligente e de boa figura que demonstrou possuir reais dotes de atriz", e de Waldemar Silva que apresentou uma boa "(...) movimentação em cena, bom desembaraço e bom uso de voz". Waldemar Silva recebeu também elogios pela direção, "(...) feita com inteligência e conhecimento do 'métier'".

Comentários menos elogiosos foram feitos para a utilização exagerada da voz em alguns momentos de maior dramaticidade, por parte de Lala Schneider, e para a

caracterização "grotesca" do personagem de Waldemar Silva que, sendo

"(...) um homem que pode mandar construir uma casa moderna, com todos os recursos, que precisava embora falsamente, ser o esposo de uma escritora, não poderia viver tão 'esfarrapado'".

Dino Brassac, estreando como ator, viveu o papel de Sérgio, "(...) um papel ingrato e que nenhuma oportunidade lhe oferecia", o que mereceu de Eddy Franciosi o parecer de que nenhum "(...) outro amador estreante conseguiria melhor resultado com semelhante papel."

Falando sobre o cenário, Franciosi considerou que ele não cumpriu a função de criar o ambiente adequado para a representação da peça, pela sua "(...) pobreza e falta de qualquer efeito especial."

Em junho do ano seguinte, o TAS representou a peça de Pedro Bloch no Centro Cívico Operário, de Ponta Grossa, tendo Lala Schneider como diretora de cena, Olanda Lopes como contra-regra, Gilda Coelho como assistente técnica e ponto, e Waldemar Silva como diretor artístico, permanecendo o mesmo elenco do espetáculo de Curitiba.

Para a temporada de 1954, o Teatro de Adultos do SESI ensaiou a peça Irene, de Pedro Bloch. A estréia foi no dia 23 de outubro na Sociedade Beneficente Operária do Portão.

Em novembro do mesmo ano, o TAS representou Irene na Sociedade Beneficente Operária do Ahu, no Centro Mosaico do Paraná e na Sociedade Beneficente Operária do Abranches, representando também nesta última, Morre um gato na China.

A apresentação feita no Centro Mosaico do Paraná foi

assistida por Procópio Ferreira, em temporada com sua companhia na cidade. Entusiasmado com o trabalho do grupo, Procópio encaminhou a Waldemar Silva um cartão dirigido a todos os componentes do TAS, elogiando sua atuação e considerando o conjunto capaz de "(...)se apresentar diante de qualquer platéia".<sup>43</sup>

Em abril de 1955, o Teatro de Adultos do SESI realizou seu 1.º Grande Festival de Teatro Amador no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra. Anunciando uma "(...)seqüência das mais belas e mais humanas peças do teatro brasileiro",<sup>44</sup> o TAS apresentou na ocasião um programa que incluiu as peças *Compre-se um marido*, de José Wanderley; *O poder do amor*, de Nilo Brandão; *Os inimigos não mandam flores*, *Morre um gato na China*, *Irene*, e *Esta noite choveu prata*, de Pedro Bloch; *Saudade*, de Paulo Magalhães; *A pupila dos meus olhos*, de Joraci Camargo; e *Joaninha Buscapê*, de Luiz Iglésias.

Realizado entre os dias 23 de abril e 1.º de maio, o Festival do SESI entregou na noite de encerramento medalhas comemorativas ao evento aos amadores do Teatro de Adultos do SESI, e um bronze comemorativo ao Dr. Bento Munhoz da Rocha Netto, "(...)benemérito do teatro paranaense".<sup>44</sup>

Organizado e apresentado por Waldemar Silva, o 1.º Grande Festival de Teatro Amador do SESI foi dedicado ao Governador do Estado; aos Secretários de Estado; ao Arcebispo de Curitiba; ao Poder Legislativo; ao Comando da 5.ª Região Militar; às Classes Produtoras; ao Poder Judiciário; ao Prefeito Municipal e à Câmara de Vereadores. Um agradecimento especial coube ao Dr. Carlos Frederico Marés de Souza, "(...) cujo interesse favoreceu a realização desta magna festa amadorista".<sup>45</sup>

O festival contou com a assistência técnica de Aristides Teixeira, diretor da EAD-SESI. Os cenários "(...) modelo standard", foram concebidos por Heitor Rissatto e Sale Wolokita. Os trabalhos de contra-regra ficaram sob a responsabilidade de Aristides Teixeira e Tupy Chaves e a iluminação com Erich Nissen.

O elenco de amadores que atuou no evento foi composto por Waldemar Silva, Aristides Teixeira, Heitor Rissatto, Sale Wolokita, Francisco Castilho Neto, Dino Brassac, Antonio Stopinski, Bernardo Schroeder, Murilo Vera, Dirceu F. do Amaral, Ivan Nei Correia Graminho, Antonio Carlos Targuiani, Benedito Ferreira, Lala Schneider, Olanda Lopes, Gilda Coelho, Neli Camargo, Josil Teixeira, Claudete Baroni, Maria da Glória Dutra, Sabina Marçal e Glaci Lopes, além da colaboração de alguns amadores pertencentes a outros grupos de teatro de Curitiba e conjuntos musicais como a Banda da Polícia Militar e o Conjunto Melódico de "Pirolito".

Visto pela imprensa da época como "(...) o maior empreendimento teatral já levado a efeito no Paraná",<sup>46</sup> o 1.º Grande Festival de Teatro Amador do SESI se constituiu

"(...) em promissora sucessão de triunfos para o conjunto que impressionou agradavelmente a quantos afluíram ao Pequeno Auditório do nosso Teatro Oficial."<sup>47</sup>

No dia 8 de junho de 1955, o Teatro de Adultos do SESI completou sua 100.<sup>a</sup> apresentação, reprisando a peça *Esta noite choveu prata*, de Pedro Bloch, cedida a Waldemar Silva por Procópio Ferreira, detentor até então dos direitos de representação da peça.

Realizado nas dependências da Subsistência da 5.<sup>a</sup> Região

Militar, o 100.<sup>o</sup> espetáculo do TAS trouxe em seu programa comemorativo um pequeno histórico do grupo, o elenco formado pelos 37 amadores que haviam atuado no TAS até aquela data, e o resultado de 5 anos de trabalho: um repertório composto por 10 peças de autores nacionais, representado em 20 palcos diferentes para 50.000 pessoas.

Ainda em 1955, o TAS se apresentou em 5 cidades paranaenses levando 11 peças diferentes para um total de 19.700 espectadores.<sup>48</sup>

Em 1956 Waldemar Silva se afastou da direção do TAS. Aristides Teixeira, Israel Juegend e Nicolau Ostrowski assumiram então o comando do grupo representando Irene e Os inimigos não mandam flores, de Pedro Bloch, Bicho do mato, de Luiz Iglésias e O dia seguinte, de Luiz Francisco Rabello, encenada anteriormente pelos formandos da primeira turma da Escola de Arte Dramática do SESI, totalizando 22 apresentações até meados de 1958, quando a Divisão de Educação Social do SESI convidou Eddy Antônio Franciosi para ingressar no elenco de diretores do seu Teatro de Adultos.

No dia 27 de agosto de 1958, Franciosi fez sua estréia como diretor, apresentando Feliz viagem a Trenton, de Thornton Wilder, interpretada pelo TAS juntamente com Um pedido de casamento, de Anton Tchekov, dirigida por Nicolau Ostrowski, na abertura do I Festival de Teatro Amador do Paraná, promovido pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná.

Participando do elenco estavam Sale Wolokita, diretor de cena ; Genival Ross, Arthur; Claudete Baroni, Carolina ; Zazá Maia, Sra. Kirby e Joanina Werenski, Bueláh. Como responsável pelo figurino, Kalma Murtinho.

A montagem recebeu três prêmios no Festival: o de melhor espetáculo, melhor direção e segunda melhor atriz.

Em fevereiro de 1959, Eddy Franciosi assumiu oficialmente a função de diretor do grupo de teatro do SESI, cargo que exerceu até 1961, quando a nova direção da instituição passou a privilegiar outras áreas de recreação, relegando o TAS a uma posição secundária, sem o apoio financeiro e administrativo necessário para a continuidade dos trabalhos desenvolvidos em seu 10 anos de existência.

Pretendendo iniciar seu trabalho com um espetáculo

"(...) genuinamente popular e brasileiro, ao mesmo tempo capaz de satisfazer o gosto mais apurado do espectador exigente",<sup>49</sup>

Franciosi anunciou, por intermédio da imprensa local, o início dos ensaios de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Convidado pelo jornal *O Estado do Paraná*<sup>50</sup> para falar sobre a peça, Franciosi definiu o texto de Suassuna como uma espécie de

"(...) arlequinada, onde se pode encontrar a melhor qualidade de todos os ingredientes necessários para uma realização completa, diálogos, movimentação, surpresa, originalidade, pantomima, música, folclore, graça. Tudo isto com um coquetel com forte sabor verde-amarelo."

Sobre a montagem de *Auto da Compadecida*, Franciosi considerou o trabalho de extrema dificuldade, que exigia atores com

"(...) experiência e base cultural acima da mediana, apurado conhecimento de teatro e sensibilidade pois eles não se limitam a 'dizer' o texto(...) A verdadeira dança a que eles estão forçados usando recursos quase que

desconhecidos é uma verdadeira prova de fogo que desafia mesmo o ator com experiência e classe."

Para conseguir esses atores, Eddy Franciosi fez uma série de testes com os integrantes do Teatro de Adultos do SESI e da Escola de Arte Dramática, selecionando para compor o elenco Ruben Valduga-João Grilo ; José Maria dos Santos-Chicó ; Florival Gomes de Oliveira -Pe. João ; Antonio Graciano Sacristão ; José Petroski - Antonio Moraes ; Althair Astor Raymundo - padeiro; Lala Schneider -mulher do padeiro ; Anis Mahana - bispo ; Auri Petroski - frade ; José Basso - Severino ; Fernando Horylka - Cangaceiro ; Naym Jibos - demônio ; Mário de Carvalho - Encourado ; Samuel da Costa - Jesus Cristo ; e Joanina Werempsi - a Compadecida.

Comentando a temporada de **Auto da Compadecida**, iniciada no dia 25 de maio, no Grande Auditório do Teatro Guaíra, ainda em construção, a crítica local elogiou a escolha do elenco e a direção

"(...) segura que realizou uma movimentação em cena bastante natural (com raras exceções), dando uma divisão equilibrada nas dimensões bastante grandes do palco(...)"

Opinião favorável também mereceu a escolha da peça que demonstrou interesse em divulgar o que de novo se fazia no teatro brasileiro para a platéia curitibana:

"(...) um teatro diferente, alegre, cheio de novidades e aparentes 'arranjos'".

As críticas se restringiram às condições do teatro

"(...) desprovido de acústica, fazendo com que os espectadores mais distantes não ouvissem metade das falas. As sombras dos personagens se projetavam em toda a extensão do palco, prejudicando às vezes, o espetáculo. Lugares dos cantos com difícil visibilidade. Ambiente frio e desaconselhável."

Falando sobre a montagem, Eddy Franciosi lembrou em depoimento publicado em 1986 pelo Instituto de Artes Cênicas do Ministério da Cultura, que a apresentação de *Auto da Compadecida* foi feita em cima de

"(...) um grande praticável localizado no poço da orquestra, enquanto que o público se acomodou no cimento mesmo, sem o menor conforto, desconforto esse agravado pelo vento e frio que entravam por todos os lados(...) Lembro-me perfeitamente que o praticável estava forrado com uma lona de caminhão e numa das apresentações o vento vindo de baixo era tanto que os atores sentiam dificuldade de se locomover."<sup>52</sup>

O vento e o frio, contudo, não impediram o comparecimento do público que, nas 17 apresentações feitas pelo TAS, atingiu um total de 25 mil espectadores, perfazendo uma média de 1.200 pessoas por espetáculo.

Em agosto de 1959, o Teatro de Adultos do SESI participou do II Festival de Teatro Amador do Paraná, organizado pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná, representando *Esperar por quem não chega*, de Eddy Franciosi, sob direção de Ruben Valduga.

René Dotti, crítico teatral do jornal *Diário do Paraná*,<sup>53</sup> destacando a preocupação de Franciosi em

"(...) transportar a imagem do homem em



consonância com a problemática fundamental do nosso tempo, a angústica e o medo como constantes pretendidas pela sua nova peça(...)",

criticou a direção de Ruben Valduga por reunir

"(...) dificuldades bastante sérias sendo a primeira delas o não convencimento integral de que o tema é mensagem - seja qual for - e o ator é o instrumento(...)",

fazendo com que o espetáculo pecasse no seu aspecto principal, o de "transmitir a mensagem."

Sobre o cenário criado pelo pintor Manoel Furtado, Dotti considerou boa a solução de três planos distintos, elogiando também a disposição dos objetos em cena.

Comentando a interpretação do elenco, ressaltou as atuações de Ruben Valduga e Lala Schneider que viveram os papéis principais, elogiando a apresentação de Mariza de Oliveira e vendo nas interpretações de José Petroski, Ani Mahana e Eros Carrilho, algumas deficiências em determinados aspectos técnicos.

Os trabalhos de sonoplastia e contra-regra desenvolvidos por Alcides Franco e Marly de Oliveira, respectivamente, foram considerados "bastante eficazes", assim como a iluminação feita por Erich Nissen .

Nos dias 27 e 28 de novembro de 1959, o TAS apresentou no Salão Paroquial da Igreja do Cabral, a peça **Chuvvas de verão**, de Luiz Iglésias, iniciando ali uma tournée por vinte bairros de Curitiba.

No mês seguinte, o grupo de teatro do SESI apresentava, "em caráter experimental, o seu Teatro de Arena"<sup>54</sup>, sendo escolhida a peça **Antes do Café**, de Eugene O'Neill para a

estréia dessa nova forma de teatro.

Interpretado por Lala Schneider, sob a direção de Eddy Franciosi, o monólogo de O'Neill alcançou grande sucesso de crítica, chegando a ocupar páginas inteiras dos periódicos locais, dedicadas à análise da peça e à interpretação de Lala Schneider.

Para Edésio Passos, a apresentação de um texto de O'Neill por um grupo local de teatro constituiu-se um verdadeiro trabalho de consolidação do teatro paranaense que, saindo de uma fase de transição, conseguia enveredar por um caminho em prol de "(...) um teatro mais elevado e melhor orientado."<sup>55</sup>

Comentando a interpretação de Lala Schneider como Mrs. Rowland, Edésio elogiou sua capacidade de "(...) captar o pensamento criador de O'Neill em quase toda a sua extensão", atribuindo à "(...) orientação diretiva de Eddy Franciosi", os fatores positivos de sua atuação.

Em abril de 1960, Eddy Franciosi e Lala Schneider foram a Porto Alegre acertar detalhes para uma temporada do TAS naquela capital. Na ocasião, Franciosi proferiu palestra sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo paranaense, para uma platéia composta pelos principais elementos ligados ao teatro gaúcho reunidos nas dependências do Teatro de Equipe. Exemplificando o trabalho do TAS, Lala Schneider apresentou em seguida **Antes do Café**.

Falando sobre a atuação dos "moços do Paraná"<sup>56</sup>, o jornal gaúcho **Correio do Povo** em sua edição do dia 5 de abril elogiou a apresentação de Lala, considerando o trabalho mostrado "(...) de boa concepção e marcado com experiência."

Retornando a Curitiba, Eddy Franciosi e Lala Schneider iniciaram os ensaios de *Amor por anexins*, de Artur Azevedo, que o TAS estrearia, sob a direção de Lala, na Sociedade União Juventus, ainda no primeiro semestre de 1960. Com figurinos desenhados por Eddy Franciosi e confeccionados por Alceu Zanardini e Elvira Silveira, *Amor por anexins* contou com a participação de Joanina Werempsi, interpretando Inês e Eddy Franciosi, Isaías.

Comentando a direção de Lala Schneider para sua coluna *Platéia* do jornal *O Dia*,<sup>57</sup> Franciosi lembrou que o próprio Artur Azevedo definiu sua peça como sendo uma "(...) farsa, comédia-ligeira, brincadeira, entre-ato, ou que melhor nome pudesse dar...", tendo sido o gênero farsa, escolhido por Lala, "(...) talvez o mais difícil do teatro, tanto para os intérpretes como para a direção."

No dia 22 de julho, o TAS estreou *O macaco da vizinha*, de Joaquim Manuel de Macedo, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, abrindo uma temporada que se estenderia até 1.º de agosto.

Escolhido como o espetáculo comemorativo aos 10 anos do grupo, *O macaco da vizinha* foi dirigido por Eddy Franciosi e contou com a atuação de Heitor Rissatto - Dr. Anselmo de Oliveira; Lala Schneider - Sofia; João José de Arruda Netto - Juvêncio; Valdivio Maria - Marcelo; e Antonio Graciano - Prestes. O cenário ficou sob a responsabilidade de Renê Bittencourt, a iluminação de Erich Nissen, música de Geny Marcondes, figurinos de Clécio de Assis, Alceu Marcondes Zanardini e Florinda Piovezan, e os trabalhos de contra-regra com Esmeralda Silveira.

Tendo como preocupação não apenas

"(...) encenar uma peça de época, mas (...) apresentá-la ao público de hoje com todas as características do teatro brasileiro do fim do século passado",<sup>58</sup>

a montagem agradou ao público e a parte da crítica especializada, que viu a representação do texto de Joaquim Manuel de Macedo como

"(...) um espetáculo que se recomenda pela sua oportunidade, em especial porque poderá suscitar(sic) as mais variadas críticas, estudos prolongados, bem como a satisfação de conhecer o antigo teatro brasileiro(...)"<sup>59</sup>

Para Sylvio Back, crítico teatral do Diário do Paraná,<sup>60</sup> no entanto, o espetáculo expôs a

"(...) melancolia da má e carente interpretação dispendida à dialogação (e seus efeitos) pelo diretor Eddy Franciosi. O que poderia ter sido uma encenação viva, com movimentos alegres e despretenciosos(sic), com musicalidade e graça(...) transformou-se em mera recitação monótona dos diálogos, também, muitas vezes, sumamente débeis."

Ainda sobre a linha interpretativa adotada por Franciosi, Sylvio Back a considerou "(...) rígida, de drama, sem nenhum maneirismo gracioso", o que impediu que a comicidade do texto viesse à tona.

O crítico considerou o cenário "(...) destituído de originalidade, cheio de incongruências, sem uma cômica alegre sequer(...) e ausente de função."

Os figurinos de Clécio de Assis, "(...) agradáveis no conjunto", destoaram, contudo, "(...) do meio ambiente, de matiz escura e fúnebre." Quanto à música, Sylvio Back

qualificou-a

"(...) de verossimilhantes efeitos poéticos com as canções, motivadas pela desregulada direção e deseducada voz dos intérpretes, não surtindo os resultados previstos em relação ao texto."

O programa do espetáculo, cumprindo sua função de documentar os 10 anos de atividades do TAS, registrou o histórico do grupo, partindo da definição de que o trabalho desenvolvido por ele era o de "(...) um teatro que funciona à base de equipe, possuindo uma organização obrigatoriamente reservada." <sup>61</sup>

Com o objetivo básico de "difundir e popularizar textos clássicos e populares de autores nacionais e estrangeiros", o TAS fez, desde sua fundação em setembro de 1950 até julho de 1960, mais de 200 representações gratuitas de 22 peças, realizadas com a participação de mais de 100 amadores que puderam atuar como atores, cenógrafos, autores, figurinistas e diretores.

Preocupado em apresentar a melhor qualidade técnica possível, o grupo foi o primeiro a utilizar refletores em Curitiba, tendo adquirido o equipamento

"(...) antes mesmo do próprio Teatro Guaíra (benefício que não foi exclusivo, pois depois ele foi estendido a outros grupos que deles se utilizavam por empréstimo)".<sup>62</sup>

Lembrando todos os artistas que passaram pelo elenco do TAS<sup>63</sup>, o SESI aproveitou a ocasião para homenagear aqueles que

"(...) tiveram a idéia de iniciar esta árdua jornada e arcar com as primeiras responsabilidades(...): Apolo Taborda França,

Waldemar Silva e Lala Schneider."64

Com um repertório composto basicamente por autores brasileiros,<sup>65</sup> a direção do TAS previu que

"(...) o TAS talvez chegasse ao seu término no dia em que pudesse representar brecht ou Ionesco na mais modesta das fábricas brasileiras, pois estará então bem perto do ponto que todos nós gostaríamos de colocá-lo: o de ser um teatro de caráter eminentemente popular no Brasil."66

Ainda como parte das comemorações dos 10 anos do TAS, Eddy Franciosi concedeu em 1960, entrevista ao jornal *Gazeta do Povo*, na qual convidou os interessados para conhecer a farta documentação sobre o trabalho do grupo existente nos arquivos da instituição que, consciente da importância histórica da atuação do TAS, organizou álbuns com fotografias das apresentações do grupo e fichários que continham o nome de cada peça montada pelo Teatro de Adultos do SESI com o respectivo autor, gênero, personagens, intérpretes, equipe técnica, tempo de duração do espetáculo, local de apresentação, número de espectadores, condições climáticas no dia da representação, receptividade do público, e qualquer alteração referente a cenários, figurinos, mudança de atores ou direção que pudesse ocorrer de espetáculo para espetáculo.

Vinte e seis anos depois, Franciosi reiterava o seu depoimento de 1960 sobre a importância das informações contidas nesses arquivos, declarando que o método adotado pelo TAS era tão

"(...) 'sui generis', quanto inteligente e eficaz pois permitia a uma simples consulta

saber, por exemplo, que a peça 'Irene'(...) foi encenada no dia 8 de agosto de 1956, num sábado, no palco da Sociedade Beneficente Operária D. Pedro II, na Água Verde, para um público de 59 pessoas e que nessa noite chovia muito. Logo a seguir vinha a informação de que essa mesma peça voltou a ser encenada no dia 10 de outubro do mesmo ano, também num sábado, no palco da Sociedade Beneficente Operária Mercês para 340 pessoas e que fazia bom tempo. Encontrava-se assim a razão para a diferença de público: o tempo."67

A metodologia adotada chegou ao requinte de possuir uma relação de mapas de todos os palcos existentes em Curitiba e cidades vizinhas, com dados relativos às dimensões do palco (altura e largura da boca de cena), profundidade, cortina, reguladores laterais, número de camarins (com ou sem espelho), quantidade de lâmpadas e outros materiais disponíveis, bem como a capacidade da platéia, o que facilitava a seleção do material cênico que deveria seguir para cada local de apresentação do TAS.

A análise da receptividade do público em apresentações anteriores, possibilitava também o conhecimento prévio do tipo do espetáculo que agradaria mais aos espectadores de determinado bairro ou cidade, proporcionando uma escolha mais adequada das peças.

O TAS contava ainda com o assessoramento do Setor de Divulgação e Propaganda Impressa do SESI, que encaminhava informações sobre os espetáculos realizados pelo grupo a todos os sete jornais de circulação diária do estado, revistas especializadas em atividades culturais e artísticas como Divulgação e O garoto, e programas das duas rádios de maior audiência na época: Guairacá e Clube Paranaense.

Da maior importância para pesquisadores e estudiosos da história do teatro paranaense, os registros de todas as atividades desenvolvidas nos arquivos do SESI, foram queimados por ocasião da mudança da direção da instituição em 1961, que considerou importante conservar apenas duas listagens contendo os títulos das peças representadas pelo TAS com seus respectivos autores e diretores, e um pequeno histórico esquematizado das atividades do grupo, além de algumas fotografias de apresentações.<sup>68</sup>

O ideal de se tornar "um teatro eminentemente popular"<sup>69</sup>, foi abafado pela mesma administração que, preferindo dinamizar o esporte e outras áreas de recreação social, transferiu a verba destinada para os espetáculos do TAS para essas novas prioridades.

Em 1961, o grupo encenou ainda sob a direção de Eddy Franciosi, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri e *Os males causados pelo fumo*, de Tchekov. Em dezembro do mesmo ano, Franciosi pediu demissão do cargo de diretor do grupo e o Teatro de Adultos do SESI passou a apresentar remontagens de peças já encenadas em seus 10 anos de atividades, até sua completa desativação.

Grupo Experimental de Operetas Paranaense - Grupo Experimental de Operetas do Teatro Guaíra - Centro Lírico Paranaense

Simultaneamente ao surgimento de grupos amadores de teatro, Curitiba também viu nascer um grupo de operetas, criado pelo idealismo de alguns elementos locais voltados ao cultivo da arte lírica.



Sob a direção de Wolf Schaia, o Grupo Experimental de Operetas Paranaense (GEOPA), foi fundado no dia 08 de abril de 1950. Sua primeira diretoria foi composta por Wolf Schaia (presidente); João da Glória (vice-diretor); Sérgio Mattioli (1.º secretário); Mauro Marucco (2.º secretário); Irineu Rocha (tesoureiro) e Fernando Sebrão (arquivista).

No dia 9 de setembro do mesmo ano, o GEOPA fez seu lançamento oficial no salão de festas do Instituto de Educação. Na ocasião, o grupo apresentou coros mistos da opereta *La Geisha*, de Sidney Jones, para uma platéia formada pelo maestro e compositor Bento Mossurunga, o historiador David Carneiro, comendador Arthur Galvão do Rio Apa e senhora, doutor Carlos Stellfeld, e os professores Fernando de Azevedo, Osvaldo Pilotto, Rosário Farani Mansur Guérios, Glaci Marques e Luís Heitor Corrêa de Azevedo, este último musicólogo brasileiro e chefe da Seção de Teatro e Música da UNESCO, em Paris.

O Grupo Experimental de Operetas Paranaense continuou os ensaios da obra de Jones apresentando-a integralmente numa temporada de dez dias, iniciada no dia 16 de dezembro do mesmo ano, no palco do Cine-Teatro Marabá. Composto por 20 intérpretes, o Grupo se apresentou com o nome de Companhia Nacional de Operetas do Grupo Experimental de Operetas Paranaense, incorporando-se assim à grande companhia dirigida por Clara Weiss que, na época, havia fixado residência em São Paulo.

A montagem contou com a colaboração da Escola de Ballet Lili Neuman que apresentou a bailarina Marga Vernon como solista do número de ballet do terceiro ato. A

Em artigo assinado por Ada para o jornal *Gazeta do Povo*, ficou ressaltado o luxo do guarda-roupa apresentado pelo GEOPA e a atuação de alguns intérpretes como Ísis Rocha "dona de grande voz, prometendo muito para futuros espetáculos", João da Glória e Carmen G. do Rio Apa que apresentaram "muito bom jogo de cena".

Sobre a direção de Wolf Schaia, Ada elogiou a condução dada aos ensaios dos coros, que acabaram se tornando o ponto alto da apresentação. Quanto ao desempenho da orquestra, o crítico apontou falhas referentes à dinâmica exigida pela regência, que chegou muitas vezes a abafar a voz dos solistas.

As más condições do teatro e a baixa qualidade do equipamento de cena ali existente prejudicaram o espetáculo quanto aos bons resultados acústicos e de iluminação. A respeito do jogo de cena, Ada considerou o trabalho apresentado pelo GEOPA como regular, tendo em vista "tratar-se de amadores extreantes(sic)".

Em abril de 1951, O Grupo Experimental de Operetas Paranaense voltou a se apresentar para a platéia curitibana, integrando a programação organizada pela Fundação Laureano de Combate ao Câncer, que contou também com a presença dos solistas italianos Lídia Rossi e Hugo Cesarini, que estavam realizando uma tournée pela América do Sul. Apresentando seus elementos de maior destaque, o GEOPA atuou ao lado dos intérpretes italianos, sob a regência de Wolf Schaia.

Três meses depois, o grupo iniciava mais uma temporada apresentando *Vita marinata*, opereta em dois atos de Mercelo Cagnacci, na Sociedade Operária Beneficente D. Pedro II.

Primeira opereta ensaiada pelo GEOPA, *Vita marinata* havia sido apresentada anteriormente em trechos nos Colégios Santa Maria, Estadual e Cajuru, tendo sido encenada também na cidade de Antonina. A apresentação integral de *Vita marinata*, em julho de 1951, contou com a participação de Aristides Teixeira, Thadeu Lobos, João da Glória, Carlos Moro, Roberval Romanowski, Lucia Cecília Kubis, Carmen G. do Rio Apa, Teresinha Macedo e Thadeu Cunha nos principais papéis, tendo no ponto Milton A. Estrela, na iluminação Júlio, e como contra-regra, Irineu Rocha.

Sediado na Sociedade Thalia, o GEOPA desenvolvia, paralelamente às apresentações, uma série de palestras para o quadro social daquela Sociedade, abordando a vida e a obra de vários compositores com o acompanhamento da execução das gravações e explicações teóricas sobre cada uma delas.

No dia 7 de dezembro de 1951, o Grupo Experimental de Operetas Paranaense participou do Grande Concerto Coral e Orquestra promovido pelo Centro Cultural Ítalo-Brasileiro Dante Alighieri de Curitiba, em comemoração ao cinquentenário da morte de Giuseppe Verdi.

Interpretando árias e coros das operetas *Il Rigoletto*, *Otello*, *La forza del destino*, *La Traviatta* e *Il Trovatore*, o GEOPA, dirigido por Wolf Schaia, contou com a colaboração do pianista Walter Zyring para sua apresentação. A parte orquestral, regida por Bento Mossurunga, apresentou as sinfonias *Giovanna D'Arco* e *Oberto Conte de San Bonifacio*, trechos da ópera *Aida* e os prelúdios do Ato I e Ato III de *La Traviatta*.

O ano de 1952 teve início com a escolha dos

componentes do Conselho Deliberativo do GEOPA formado por Arthur do Rio Apa (Presidente de Honra); Wolf Schaia (Diretor-Presidente); João da Glória (Vice-Diretor); Francisco Pereira da Silva (Secretário Geral); Roberval Romanowski (1.º Secretário); Irineu Rocha (Tesoureiro); Assad Amadeu (Bibliotecário); Carmen Galvão do Rio Apa (Madrinha de estandarte); Glacy F. Marques (Conselheiro); Thadeu Morozowicz (Diretor de Cena) e Adoréa da Glória (Chefe do Guarda-Roupa).

Em agosto, os jornais curitibanos noticiaram a venda de ingressos para uma nova temporada do Grupo Experimental de Operetas Paranaense, que apresentaria a partir do dia 23 daquele mês, seis récitas da opereta *A viúva alegre*, de Franz Lehar, no Auditório do Colégio Estadual do Paraná.

Anunciada como uma grande montagem, a apresentação de *A viúva alegre* contou com guarda-roupa e cenário próprios, elenco de 21 intérpretes, coro e a participação do ballet de Thadeu Morozowicz.

Falando sobre as futuras apresentações do grupo, Wolf Schaia informou que começaria em breve a ensaiar *A casa das três meninas*, de Franz Schubert, estando previstas ainda as remontagens de *La Geisha* e *A viúva alegre*, em atendimento a solicitações do público.

No dia 11 de outubro do mesmo ano, o Grupo Experimental de Operetas Paranaense realizou, em conjunto com o Centro de Letras do Paraná, uma homenagem ao Governador do Estado, Bento Munhoz da Rocha Netto, pelos seus "elevados dotes intelectuais e pela sua generosa assistência às iniciativas da entidade."<sup>72</sup> Do programa fizeram parte, além

do GEOPA, a Orquestra Estudantil de Concertos, regida pelo Maestro Bento Mossurunga; o Coro do Instituto de Educação; alunas e professoras de piano de Institutos de Música de Curitiba; representantes do Centro de Letras do Paraná e diversas personalidades da cultura paranaense.

Em 1953, ano do I Centenário de Emancipação Política do Estado do Paraná, o GEOPA apresentou como parte das festividades alusivas ao evento, a opereta em 3 atos *A casa das três meninas*, de Schubert. Encenada no Clube Concórdia, *A casa das três meninas* contou com 27 intérpretes que tiveram a supervisão cênica de Ricardo Kock e coreografia de Marlene Tourinho. Os trabalhos de contra-regra ficaram sob a responsabilidade de Aristides Teixeira, e no ponto, Roberto José.

Sobre este trabalho, Eddy Franciosi, cronista teatral de Rádio em Revista<sup>73</sup>, elogiou o

"(...)modelar e bem formado grupo de amadores que sob a eficiente e segura direção do Maestro Wolf Schaia, encenou a bela opereta 'A casa das três meninas', de Shubert, que constitui um espetáculo digno sob todos os pontos de vista."

Em 1954, sob o patrocínio do Governo do Estado, o GEOPA marcou a presença do Paraná no ano do IV Centenário de São Paulo, apresentando no Teatro Santana daquela cidade, as montagens de *La Geisha*, *A casa das três meninas* e *A viúva alegre* com um elenco de 22 solistas, 20 coristas, 12 bailarinas, além de uma orquestra composta por 25 músicos.

Comentando a temporada, os jornais paulistas<sup>74</sup> elogiaram a iniciativa de se reviver um gênero que foi substituído nos palcos pela comédia musicada e pela revista, salientando a

originalidade do grupo em apresentar seu repertório em português, uma inovação que

"(...) deve ter custado muito labor aos dirigentes do GEOPA, mórmente pela tradução do texto e correta adaptação das palavras em vernáculo à música."

Quanto aos cenários e figurinos, a imprensa paulista lembrou que, por terem pertencido às companhias profissionais de Clara Weiss e Franca Boni, eram o que de melhor se podia ter no Brasil.

Sobre os problemas técnicos decorrentes da representação de um gênero que, apesar de ser considerado como

"(...) secundário exige uma boa orquestra, apreciáveis cantores, atores de certo tirocínio e cômicos de primeira ordem constituindo-se num espetáculo cantado, declamado e dançado(...)"

o jornal *Diário de São Paulo*,<sup>75</sup> do dia 20 de junho de 1954 considerou que o que faltava ao grupo, era uma

"(...) direção artística altamente provecta, capaz de conduzir os amadores com mão hábil e firme, extraíndo de cada um o máximo de seus recursos."

Comprovando a falta de uma direção de cena, o jornal comentou ainda que nos espetáculos do GEOPA,

"(...) o canto supera a declamação. Os artistas amadores, embora não possuam escola fortíssima, são dotados de boas vozes e conseguem 'defender-se' bastante. Mas nas cenas declamadas o espetáculo cai sempre."

Apontadas as falhas de interpretação, a opinião geral, contudo, foi que a apresentação se constituiu num " admirável

trabalho de equipe, produto da abnegação e do idealismo de todos os componentes."

Retornando a Curitiba, o grupo reprisou, no palco do Colégio Estadual do Paraná, as três operetas encenadas em São Paulo, em temporada realizada entre os dias 23 de outubro e 7 de novembro de 1954.

A crítica local manifestou seu apoio ao grupo, ratificando os comentários publicados pela imprensa paulista.

No mesmo mês de outubro, os jornais curitibanos noticiaram o surgimento do Centro Lírico Paranaense(CELPA), formado por ex-integrantes do GEOPA.

Estreando em abril de 1955 com a opereta *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, o CELPA, dirigido por Dulce Odarari, apresentou ainda durante a década de 50, um recital de canto em maio de 1956 e a reprise da obra de Mascagni em setembro de 1958.

Em setembro de 1956, o Grupo Experimental de Operetas reapresentou a opereta *A casa das meninas*, de Schubert, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, como parte das comemorações do Dia da Pátria, organizadas pelo Governo do Estado. Realizando uma curta temporada de três dias, o GEOPA estreou no dia 7 de setembro, em avant-première de gala, para as autoridades estaduais, militares e associados do Círculo Militar do Paraná.

No dia 17 do mesmo mês, o GEOPA era oficializado como elenco permanente e exclusivo do Teatro Guaíra, por iniciativa do governador Moysés Lupion, ocasião em que adotou o nome de Grupo Experimental de Operetas do Teatro Guaíra (GEOPATG).

Sua primeira temporada como grupo semi-profissional foi

realizada entre 10 e 25 de agosto de 1957. No programa, as reapresentações de *A casa das três meninas*, de Schubert e *A viúva alegre*, de Franz Lehar, e a estréia de *O conde de Luxemburgo*, também de Franz Lehar.

Tendo como diretor de cena o russo Nicolau Ostrowski, contratado pelo Teatro Guaíra, e obedecendo às marcações coreográficas de Ceme Jambay, foram apresentados nessa temporada seus melhores solistas ao lado de bailarinos pertencentes ao corpo de baile do Teatro Guaíra, dirigido por Tereza Padron de Siqueira.

Sobre a temporada, o cronista Idelson Santos do jornal *A Tarde*<sup>76</sup> comentou ter sido ela magnífica no que dizia respeito às interpretações dos solistas e à atuação do coro,

"(...)Portadores de comprovado talento artístico que souberam brindar o público presente com um ritmo coreográfico denominado 'Can-can', maravilhosos por seus movimentos, seus passos alternados e rigorosamente controlados ao ritmo dos solos musicados dirigidos por Wolf Schaia."

O sucesso da temporada motivou um voto de louvor ao GEOPATG apresentado à Câmara Municipal de Curitiba pelo vereador da UDN, Elias Karam.<sup>77</sup> Registrando a necessidade de se assegurar a continuidade do amparo oficial, dado pelo Governo do Estado, o documento apresentado por Karam enaltecia também, a importância do trabalho desenvolvido pelo grupo paranaense que elevava

"(...) nosso nível cultural, pelo modo irrepreensível com que as operetas foram desempenhadas por todos os artistas, pela orquestra, pelo corpo de ballet e pela



regência e direção do ilustre Wolf Schaia, pelos magníficos cenários e pelo suntuoso guarda-roupa a caráter com trajes de época."

Em março de 1960, o grupo apresentou, em conjunto com o coro do Teatro Municipal de São Paulo, cantores líricos do Rio de Janeiro e São Paulo, músicos da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e do Teatro Guaíra, de Curitiba, e corpo de baile do Teatro Guaíra, a Temporada Lírica de Outono, realizada de 31 de março a 9 de abril, no Grande Auditório do Teatro Guaíra, ainda em construção.

Com um elenco de 17 dos melhores solistas do país<sup>78</sup>, a temporada foi composta pelas operetas *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini; *Madame Butterfly* e *La Bohème*, de Puccini e *Il Rigoletto*, de Verdi, que tiveram como maestros regentes Alberto Marino e Wolf Schaia, como maestros substitutos Bruno Rochela e Marcelo Merchetti e como regisseur, A. Assumpção.

A coordenação ficou sob o encargo de Domingos Ricci e a supervisão geral com Anielo Avangliano. Responsáveis pelo departamento técnico estiveram Franciso Giaccheri (superior de montagens); Léo Rosetti (chefe de montagens); Paulo Pereira, José Revoltos e Arquimedes Mateos (maquinistas); Pedro Michalski, Silvio Neves e Maciel Santos (eletricistas); Maria Fernandes (guarda-roupa); Darcy Deodoro (coustumièrre das cantoras); Sidney Lombardi (maquinador); Carlos Ricci (secretário da companhia) e Colomina Domeench (arquivista das partituras).

Um agradecimento especial pela "valiosa colaboração prestada à temporada"<sup>79</sup> foi feita a Alberto de Oliveira, o Xiririca, que muitos serviços prestou ao teatro paranaense.

Em 1961, assumia o cargo de Superintendente do Teatro

Guaíra, o jornalista Antonio Fernando Pessoa Ferreira. Sua primeira medida administrativa foi extinguir a orquestra do Teatro Guaíra, sob a alegação de que a manutenção da mesma exigia uma despesa de "200 mil cruzeiros mensais gastos inutilmente."<sup>80</sup>

Sem qualquer consideração aos problemas técnicos e profissionais que a formação de uma orquestra comporta, Fernando Pessoa sem

"(...) assistir a um ensaio, pagou uma quantia individual irrisória aos músicos que trabalharam durante 8 meses a fio",

impedindo assim, a formação da Orquestra Sinfônica do Paraná que ali se iniciava.

O segundo passo foi afixar em edital o ofício que comunicava o desalojamento imediato dos cenários e guarda-roupa de propriedade do GEOPATG, que ocupavam uma sala do Teatro Guaíra.

Sem conseguir apoio financeiro para o aluguel de dependências adequadas à guarda de roupas feitas de veludo, seda e pedrarias, cenários criados por cenógrafos estrangeiros e partituras musicais raras e valiosas, Wolf Schaia e seu grupo viram todo o material cênico utilizado para a montagem das operetas levadas à cena pelo GEOPA nos seus dez anos de existência, jogados na rua e destruídos pela chuva.

Terminava assim, o Grupo Experimental de Operetas Paranaense que durante a década de 50 chegou a ser considerado pelas autoridades locais como de utilidade pública, por ter mostrado ao público curitibano as mais conhecidas obras do gênero lírico pertencentes ao repertório mundial.

Grupo Experimental de Teatro - Teatro de Equipe - Teatro Cultura Artística - Teatro Paranaense de Comédia - Teatro da Cidade

A 18 de abril de 1951, um grupo de artistas pertencente em sua maioria ao rádio curitibano<sup>81</sup> fundou, sob a direção de Roberto Menghini, o Grupo Experimental de Teatro (GET).

Com sede no Centro Cultural Interamericano, o novo grupo estreou naquele local, no dia 5 de julho do mesmo ano, apresentando *Elza e Helena*, peça baseada em argumento extraído do filme brasileiro *A sombra da outra*.

Bem recebido pelo público, o espetáculo foi reprisado duas vezes em Curitiba, sendo levado também para Ponta Grossa onde foi apresentado no Clube Princesa dos Campos.

Em outubro, o GET encenou sua segunda produção: *O tribunal do além*, de autoria de Eddy Franciosi, extraído do conto *Passageiros da noite*, do mesmo autor. Participaram do elenco Belkis Fernandes, Eurídice Nascimento, Eronides de Oliveira, Maria Menghini, Paulo Augusto, Fernando Guimarães, Suely Mara, Moraes Fernandes e Luís Carlos Ramos.

Ainda em 1951, em conjunto com o Ballet Thalia, o Grupo Experimental de Teatro apresentou *A bruxa sicária*, de Frei Roberto Lopes, por ocasião da temporada artística de Natal realizada no Colégio Estadual do Paraná, sob o patrocínio da revista *O garoto*.

No ano de 1952, o grupo de Menghini mudou seu nome para Teatro de Equipe, voltando a se apresentar no auditório do

Centro Cultural Interamericano com a peça *Jardim das flores mortas*, nos dias 22 e 23 de novembro.

Em março de 1953, Roberto Menghini representou o monólogo *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch que, a exemplo da montagem carioca encenada por Rodolfo Mayer, acabou se transformando em verdadeiro "carro-chefe" do diretor paranaense, totalizando mais de 100 representações na capital paranaense e cidades vizinhas, em toda a década de 50.

Ainda em março, Menghini integrou, por breve tempo, o elenco do recém-criado Teatro Cultura Artistas Unidos do Paraná que, sob a direção de Messias de Andrade, do Rio de Janeiro, estreou no dia 28 de março com a peça *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido.

No mesmo ano, o grupo dirigido por Menghini foi mais uma vez rebatizado, passando a se chamar Teatro Paranaense de Comédia (TPC). Com o novo nome, o grupo apresentou no Clube Concórdia a comédia *Avatar*, de Genolino Amado, considerado por Eddy Franciosi em sua página de teatro na revista *Rádio em Revista*, como "um dos espetáculos mais bem cuidados e agradáveis de 1953."<sup>82</sup>

Em setembro de 1954, a imprensa local noticiou a representação de *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, pelo TPC.

Encenada no auditório do Instituto de Educação entre os dias 27 e 30 de outubro, a montagem contou com a supervisão de direção de Alberto Baccini, diretor de cena do Teatro Íntimo de Nicette Bruno, cenários de Aldo de Maio e direção geral de Roberto Menghini. Os principais papéis foram representados por Consuelo Miranda, Roberto Menghini, Aldo de Maio e Norton

Katani.

A 19 de maio de 1955, o TPC apresentou no auditório da Biblioteca Pública do Paraná, a leitura dramática de *Uma rua chamada pecado*, de Tennessee Williams, tendo no elenco Sabina Marçal, Orlando de Souza, Antonio Carlos, Duval Adolar, Glória Monteiro e Ayrton Douat. A direção ficou sob a responsabilidade de Roberto Menghini.

Em julho, o grupo reapresentou no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, *A morte do caixeiro viajante*, tendo como principal intérprete feminina, a atriz Lourdes Maria, conhecida do público curitibano por suas atuações nas novelas da rádio PRB-2. Remontado de acordo com as dimensões do palco do Teatro Guaíra, o espetáculo exigiu novos cenários, executados pelo arquiteto Jan Frankolski e pelo artista plástico Nilo Previdi.

O sucesso alcançado com a nova montagem motivou o jornal *O Estado do Paraná* a reproduzir dois artigos publicados por Eddy Franciosi por ocasião da primeira encenação de *A morte do caixeiro viajante* pelo TPC.

Falando sobre a montagem de 1954, Eddy Franciosi ressaltou a importância de se estar realizando em Curitiba a encenação de uma das maiores obras do teatro contemporâneo, elogiando a iniciativa do grupo dirigido por Menghini.

O espetáculo seguinte montado pelo grupo reuniu duas peças em um ato: *O banquete*, de Lúcia Benedetti e *O homem da flor na boca*, de Pirandello que tivera como cenógrafo Jan Frankoski.

Em outubro do mesmo ano, o TPC se apresentou no teatro da Paróquia de Santa Felicidade, reprisando *O banquete* e

apresentando O louco do 2.<sup>o</sup> andar.

Encerradas as atividades programadas para 1955, Roberto Menghini viajou para São Paulo para conhecer e trazer a Curitiba informações sobre a representação em teatro de arena. Retornando em dezembro, o diretor do TPC anunciou a futura construção de um

"(...) teatro de arena de propriedade do Teatro Paranaense de Comédia, que comportaria um elenco profissionalizado, encabeçado por Ary Fontoura."<sup>83</sup>

Sem conseguir realizar seu objetivo, Menghini reorganizou o seu Teatro Paranaense de Comédia e iniciou os ensaios de A cidade, de Eddy Franciosi. Representada no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, a peça de Franciosi estreou no dia 8 de julho, permanecendo em cartaz até o dia 15 daquele mês.

O elenco composto por Azir Silva, Zaria del Rio, Dudy Mary, Nadir de Oliveira, Irene Papa, Mauro Rafael, Cordeiro Jr., Paulo Maurício e Antonio Luiz, foi dirigido por Roberto Menghini.

Falando a O Estado do Paraná<sup>84</sup> sobre a peça, Menghini considerou-a o melhor trabalho de Eddy Franciosi por focalizar

"(...) todos os grandes problemas de uma cidade grande tais como: a malandragem, a traficância de maconha, o jogo do bicho, a prostituição, a religião, a política, além de outras."

Quanto à montagem, Menghini apontou algumas dificuldades de ordem técnica, pela ocorrência simultânea da ação em três planos, além de exigir um número elevado de personagens, totalizando 50 elementos em cena, entre

figurantes e atores principais.

Sobre as peças a serem representadas pelo grupo, Menghini afirmou estar em seus planos encenar *Uma rua chamada desejo*, que teria como principais intérpretes Azor Silva, Ivone de Alencar, Mauro Rafael, Luiz Antonio, Cordeiro Jr. e Nadir Lisboa.

Em agosto de 1955, o TPC foi reformulado nos moldes de uma sociedade teatral e passou a se chamar Teatro da Cidade. Um mês depois, Roberto Menghini pediu demissão do cargo de diretor do grupo, para cumprir compromissos firmados anteriormente no Rio e em São Paulo. Assume a direção Mauro Rafael que iniciou os ensaios de *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes e *Sabe de uma coisa, professora?*, de Eddy Franciosi,<sup>85</sup> que não chegaram a ser encenadas.

Em dezembro, o grupo passa a ser dirigido por Eddy Franciosi. A Prefeitura Municipal de Curitiba, objetivando manter um grupo de teatro, concedeu permissão para que o Teatro da Cidade ocupasse as dependências de um pequeno teatro pertencente à Legião Brasileira de Assistência, localizado na Praça Rui Barbosa.

A primeira atividade desenvolvida pelo grupo no novo espaço foi organizar uma exposição de produtos natalinos para angariar fundos para as próximas montagens.

No ano seguinte, adotando o lema "Teatro do povo para o povo", o Teatro da Cidade encenou duas peças: *A moratória*, de Jorge Andrade, sob a direção de Wilson Cavazzani, em abril, e *Deu Freud contra*, de Silveira Sampaio, em junho, tendo no elenco Wilson Cavazzani, Jane, Nelson Aguiar e Sale Wolokita, que também dirigiu o espetáculo.

No final de 1957, a concessão do teatro da Praça Rui Barbosa foi suspensa, e o grupo acabou se extinguindo após registrar como parte de sua história a representação de 14 peças de autores nacionais e estrangeiros, em cerca de dez palcos da cidade.

#### **Companhia Estudantil de Espetáculos Musicados - Companhia Estudantil de Teatro - Sociedade Paranaense de Teatro**

O teatrinho da Praça Rui Barbosa ganhou novo dono em janeiro de 1958: o grupo Sociedade Paranaense de Teatro (SPT) que vinha atuando até aquele momento como um dos elencos estáveis do Teatro Guaíra.

Dirigido por Ary Fontoura, a SPT iniciou suas atividades em setembro de 1951, apresentando, sob o nome de Companhia Estudantil de Espetáculos Musicados (CEEM), a revista *Interessa?*, com 25 quadros e 43 elementos em cena.

No dia 4 de abril de 1952, a CEEM encenou *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, no teatro do Colégio Estadual do Paraná, em curta temporada de três dias.

No segundo semestre, o grupo passou a se chamar Companhia Estudantil de Teatro e apresentou em temporada iniciada no dia 7 de outubro, a peça *Sinhá moça chorou!*, de Ernâni Fornari. O elenco foi composto por Ary Fontoura, Renê Dotti, Odelaire Rodrigues, Fany Fontoura, Marlene Mazza, Carlos Afonso, Lony Hermann, Luiz Silvestre e Divo Dacol.

Em janeiro de 1953, Ary Fontoura fundou a Sociedade Paranaense de Teatro, sediada no Instituto de Educação e patrocinada pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação. Tendo como meta a encenação de peças brasileiras,



Ary Fontoura reuniu em seu novo grupo o elenco da Companhia Estudantil de Teatro e jovens atores ainda desconhecidos dos palcos curitibanos.

Explicando os objetivos da SPT em entrevista concedida a O Estado do Paraná,<sup>86</sup> Ary Fontoura declarou ser

"(...) nosso precípua desejo aglutinar em nossa associação todos aqueles que amam a arte de representar(...)"

Sobre o repertório da Sociedade para o ano de 1953, Ary Fontoura anunciou que a primeira montagem seria a reprise de *Sinhá moça chorou!*, de Ernâni Fornari, seguida das apresentações de *O homem que nasceu duas vezes*, de Oduvaldo Vianna; *Nada*, de Ernâni Fornari; *Rebecca*, a mulher inesquecível, em tradução de W. Reichen Filho; e *O retrato de Dorian Gray*, adaptado por Glauco de Sá Brito. O local previsto para apresentações era o palco do Colégio Estadual do Paraná.

Falando sobre o apoio recebido da Secretaria de Educação Ary Fontoura salientou, em outra entrevista que, sem as preocupações com verbas e locais para as próximas montagens, a SPT poderia desenvolver um programa social dedicado à

"(...) realização de espetáculos que serão assistidos gratuitamente pelos sócios-contribuintes - promover apresentações de outros conjuntos teatrais para cujos espetáculos terão abatimentos seus sócios; além da participação de todos nos festejos que por qualquer modalidade tiverem o patrocínio da SPT."<sup>87</sup>

Programada para o dia 22 de janeiro de 1953, a reprise de *Sinhá moça chorou!*, peça que marcaria a estréia da Sociedade Paranaense de Teatro, teve de ser adiada para o dia

5 de março, por falta de energia elétrica na capital nos primeiros meses daquele ano.

Ainda no primeiro semestre, a SPT representou **Chapéuzinho Vermelho**, numa adaptação de Paulo Magalhães, cumprindo assim parte de sua proposta inicial de realizar espetáculos para espectadores de todas as idades.

Em julho, a Sociedade encenou a peça **Nada**, de Ernâni Fornari, no auditório do Instituto de Educação, por ser "mais próximo da Cinelândia", o que facilitava o acesso do público. O sucesso alcançado em sua primeira semana de apresentação fez com que a Sociedade estendesse a temporada, permanecendo em cartaz durante quinze dias.

Em novembro de 1953, o grupo iniciou temporada de um mês, apresentando a peça **O homem que nasceu duas vezes**, de Oduvaldo Vianna.

Comentando esta nova montagem, o jornal **O Estado do Paraná** salientou o desempenho de dois atores pertencentes ao elenco da SPT: René Dotti e Odélair Rodrigues, como "duas revelações do teatro de comédias."<sup>88</sup>

A revista **Rádio em Revista**<sup>89</sup>, por sua vez, publicou na página de Teatro, assinada por Eddy Franciosi, nota elogiando a intensa atividade do grupo que, montando 4 peças em um só ano, passou a ser vista como o

"(...) Conjunto que mais trabalhou e que tem demonstrado maior capacidade no setor do teatro amador."

No dia 14 de fevereiro de 1954, a Sociedade Paranaense de Teatro iniciou temporada apresentando no auditório do Instituto de Educação, a reprise de **A mulher sem pecado**, de

Nelson Rodrigues, sob a direção de Divo Dacol e com cenários de René Dotti, ficando em cartaz até 14 de março daquele ano.

Nove dias depois, atendendo a convite especial dos administradores da Exposição Internacional do Café, a SPT voltou a encenar por três dias seguidos, *O homem que nasceu duas vezes*, de Oduvaldo Vianna, tendo como local o pavilhão da Exposição.

No dia 27 de março, Alceu Stange Monteiro anunciou em *O Estado do Paraná*, o início dos ensaios de *A família do Linhares*, de Paulo Orlando, a ser apresentada pela Sociedade ainda no primeiro semestre de 1954.

Ressaltando a regularidade com que o grupo de Ary Fontoura vinha se apresentando, Alceu Stange Monteiro elogiou a escolha sempre acertada do repertório, o que contribuía para cativar cada vez mais público para o teatro paranaense.

Representada em Curitiba em julho de 1954, *A família do Linhares* foi dirigida por Divo Dacol e mereceu novo artigo do jornal *O Estado do Paraná*<sup>90</sup> comentando o desempenho de cada um dos atores que compuseram o elenco, com especial destaque para Odelaire Rodrigues, que "dia-a-dia vem crescendo em suas atuações"; Divo Dacol, que demonstrou "bons conhecimentos de teatro, apresentando um tipo seguro, sem falhas" ; e René Dotti, que "dono absoluto do setor masculino, (...) Criou um belo tipo e superou as expectativas(...)".

Em dezembro do mesmo ano, a SPT remontou, no auditório da Biblioteca Pública do Paraná, a peça *O homem que nasceu duas vezes*, de Oduvaldo Vianna, como parte das comemorações do seu segundo ano de atividades.

De 14 a 19 de abril de 1955, a SPT apresentou **E proibido suicidar-se na primavera**, de Alejandro Casona, com a tradução de Nair Lacerda. Integraram o elenco Divo Dacol, Marlene Mazza, Henriette Dyminska, Suely Mara, Halina Dyminska, Luiz Silvestre, Walter Cardoso, Mario Guimarães, Ary Fontoura e René Dotti.

Divulgando a estréia e procurando registrar opiniões e sugestões dos integrantes da SPT, **O Estado do Paraná**<sup>91</sup> publicou, no dia 2 de março de 1955, entrevista com René Dotti, ator-fundador do grupo que iniciou suas atividades em 1951, sob o nome de Companhia Estudantil de Espetáculos Musicados.

Apresentando-se como acadêmico de Direito e bancário, René Dotti falou sobre o teatro paranaense, criticando a

"(...) inexplicável inexistência de Departamentos Artístico-teatrais, criados pelo Governo e a falta de apoio, quase geral, por parte de nosso público, tão acostumado às saladas musicais ou aos dramalhões mexicanos, impostos pelo cinema atual."

Analisando o número elevado de grupos amadores atuantes em Curitiba, Dotti considerou o fator da maior importância para o teatro paranaense pela "persistência e coragem em lutar contra as dificuldades com que se deparavam a cada instante."

Falando sobre a crítica teatral, René Dotti afirmou vê-la sob

"(...) três posições indispensáveis: capacidade, imparcialidade, e construtividade. Sem a primeira, não pode existir, pois, é impossível escrever uma frase, sem conhecer as letras que a formarão. Não havendo a segunda não há distinção entre o bom e o mau, e prescindindo a terceira, não demonstra a qualidade do crítico, pois, dizer que está errado e não explicar a razão, não corrige nem mesmo o estilo artificial da crítica."

Comentando as características que um diretor de teatro deveria ter, Dotti considerou que as principais seriam a de um psicólogo, "que pesquisa os efeitos emocionais sugeridos pelo autor"; a de um sociólogo, para "colocar o argumento e personagens nos moldes sociais exigidos"; a de um professor de ginástica rítmica, "ao abordar a gesticulação" e a de um "conhecedor sobejo de dicção e inflexão", avaliando, na conclusão que o diretor é um dos "sustentáculos para a perfeita encenação em seus diversos aspectos e ângulos."

### Teatro Experimental do Guaíra

Em março de 1956, a Sociedade Paranaense de Teatro, atendendo a convite feito pela Superintendência do Teatro Guaíra, uniu seu elenco ao do grupo Clube de Teatro, dirigido por Glauco Flores de Sá Brito, para juntos formarem o Teatro Experimental do Guaíra (TEG), cuja existência estava prevista na lei que criou o complexo do Teatro Guaíra.

No dia 8 de março, os diretores dos dois grupos se reuniram com Fábio Laynes, Superintendente do Teatro Guaíra, para discutir e analisar o regulamento do novo conjunto teatral. Aceito em quase toda a sua extensão, o regulamento designava para o cargo de diretor geral, Alceu Stange Monteiro, e para a direção artística, Ary Fontoura e Glauco de Sá Brito. Para as funções de 1.º e 2.º secretários foram escolhidos Ilze Buch e Luciano Cedro e para 1.º e 2.º tesoureiros, José Luiz Caminha e Halina Diminska. Para a função de diretor de cena foi designada Odelair Rodrigues.

O primeiro elenco do TEG, composto pelos componentes do Clube de Teatro e da Sociedade Paranaense de Teatro foi

constituído por Celita Alvarenga, Dione Cedro, Edde Isabel, Halina Diminska, Isley Iara, Myrthes Magda Gomes, Nair Dinacy, Odelaire Rodrigues, Beatriz Lopes, Ary Fontoura, Aristeu Berger, Gilberto Marques, Luciano Cedro, Joel de Oliveira, José Luiz Caminha, João Dornelles, Synval e Wilson Cavazzani.

Para escolher o repertório a ser representado, foi criado um Conselho Literário e Artístico. Composto por pessoas de destaque na cultura paranaense como o escritor Dalton Trevisan, os jornalistas Eddy Antonio Franciosi e Orlando Soares Carbonar, o professor Erasmo Pilotto e Osíris Rego Barros, o Conselho definiu a formação de um repertório composto por peças

"(...)de reconhecido valor artístico, literário, humano e social, tanto nacionais como estrangeiros, e o decidido incentivo ao autor novo brasileiro e em especial ao autor paranaense."92

Obedecendo a esses critérios, a diretoria do TEG decidiu dar continuidade aos ensaios de *A margem da vida*, de Tennessee Williams, que vinham sendo realizados pelo grupo Clube de Teatro, sob a direção de Glauco de Sá Brito, planejando promover através de sua encenação a estréia do Teatro Experimental do Guaíra. Ao mesmo tempo, seriam iniciados os ensaios de *Sinhá moça chorou*, de Ernâni Fornari, sob a direção de Ary Fontoura, inaugurando a programação de peças de autores nacionais.

No dia 23 de março, O Estado do Paraná anunciou em sua coluna de teatro o início dos ensaios de mais uma peça: *Vítimas do jogo*, do autor paranaense Joaquim Serapião do Nascimento, sob a direção de Dalton Trevisan, que passava a

integrar a equipe de diretores artísticos do Teatro Experimental do Guaíra.

Em abril, anunciando os ensaios que estavam sendo realizados pelos três elencos do TEG, a imprensa local informou a substituição de *Vítimas do jogo* por *A sombra do desfiladeiro*, de J. Synge, também sob a direção de Dalton Trevisan.

No dia 27 de maio de 1956, o grupo Teatro Experimental do Teatro Guaíra fazia uma avant-première para a imprensa e pessoas ligadas ao teatro, encenando *A margem da vida*. A equipe técnica do espetáculo foi composta por Erich Nissen, Luiz César Rodacki e Xiririca, responsáveis pela iluminação e pela criação, confecção e montagem dos cenários. O elenco, por sua vez, contou com Edde Isabel, Dione Cedro, Joel de Oliveira e Aristeu Berger nos principais papéis.

Para o espetáculo de abertura da temporada, foram convidados os diretores de teatro Gianni Ratto e Alfredo Mesquita, do TBC paulista e Escola de Arte Dramática, respectivamente, além dos críticos teatrais Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, da revista *Teatro brasileiro*. A apresentação para o público em geral foi feita a partir do dia 28 de maio.

O *Estado do Paraná*, considerando o lançamento do novo grupo como "(...) uma das perspectivas melhores que tivemos até agora"<sup>93</sup>, publicou uma série de entrevistas com atores e técnicos pertencentes ao TEG. Respondendo sobre as respectivas carreiras, e sobre o trabalho desenvolvido em *A margem da vida*, os atores Edde Isabel, Dione e Luciano Cedro e Aristeu Berger, entrevistados por Rogério Dellê e Ary Fontoura, foram

unânicos em definir a interpretação do texto de Tennessee Williams como a grande chance de suas carreiras.

A criação e a organização do TEG, bem como o trabalho de direção desenvolvido por Glauco de Sá Brito, também foram assunto dessas entrevistas. O ator Joel de Oliveira considerou sólida a organização do TEG, levando-se em conta o pouco tempo de existência do grupo. Falando sobre o trabalho de Glauco de Sá Brito, Joel elogiou seu desempenho, considerando-o portador de

"(...) intuição e sensibilidade artística(...) sempre buscando uma maneira de conseguir um maior rendimento em seu trabalho."94

Ary Fontoura entrevistou também Xiririca, "aquela figura ágil, que conhece o palco do Guaíra como ninguém".<sup>95</sup> Respeitado por todo o meio teatral paranaense, Alberto de Oliveira, o Xiririca, começou a trabalhar em teatro na Sociedade Teatral Renascença, de Salvador de Ferrante, nos tempos do antigo Teatro Guaíra, localizado na rua Dr. Muricy.

Responsável pela montagem dos cenários de cada espetáculo que passou pelo palco do Guaíra desde os anos 30, Xiririca contou ao ator fatos pitorescos do teatro paranaense, como a apresentação de um número de macumba, no velho Guaíra, em que o casal de pretos que atuava na cena tinha de ser carregado "em transe" até os camarins, por excesso de "compenetração nos seus papéis."

Perguntado sobre a coisa mais engraçada que havia visto em teatro até aquele momento, Xiririca respondeu ter sido "Um Cristo de óculos e um Judas enforcar-se de verdade, na peça 'O mártir do Calvário'".



Falando sobre o comportamento dos artistas amadores, considerou-os "exigentes" e não deixou de destacar a sua importância para a cena paranaense, ao afirmar que "são eles que estão levando o nosso teatro!"

Encerrando a série de entrevistas, o diretor Glauco de Sá Brito deu seu depoimento sobre sua opção pelo teatro, um fator de

"(...)hereditariedade, vindo do avô que escreveu peças que foram inclusive, na época, encenadas no Rio de Janeiro. Meu pai escreveu e encenou revistas teatrais com amadores em Montenegro, minha terra natal. Logo, filho de peixe sabe nadar."96

Lembrando o início de sua carreira, nos "muitos festivais do tempo do colégio", Glauco falou sobre o repertório que pretendia montar com o TEG: A donzela, o marinheiro e o estudante, um ato poético de Federico Garcia Lorca; Não se sabe como, de Pirandello; O demorado adeus, de Tennessee Williams, e Quando os anjos choram, de Eddy Franciosi.

Respondendo sobre os dramaturgos que mais o agradavam, o diretor do TEG ressaltou os nomes de Tennessee Williams, "pela dramática humanidade de suas peças"; Garcia Lorca, "pela poesia e pelas figuras que nos lembram as da tragédia grega"; e Pirandello, "(...) pelo complexo dos sentimentos humanos que ele desvenda e esmiuça, como um médico que dissecasse um cadáver.", além do clássico Shakespeare.

Sobre os autores nacionais, Glauco afirmou que apesar de já termos "boas peças nacionais, não temos, porém, ainda, um grande teatrólogo."

Emitindo sua opinião sobre o que havia de bom e de ruim no teatro paranaense, Glauco de Sá Brito definiu como boa

"a serenidade e a verdadeira vontade de acertar, de realizar bom teatro, de alguns", e de ruim, "a inconsciência dos que fazem teatro (mal) apenas para satisfazer ridículas vaidadezinhas", considerando tal comportamento como um dos principais defeitos do teatro realizado no Paraná.

Cinco dias após a entrevista com o diretor do Teatro Experimental do Guaíra, o jornal O Estado do Paraná publicou dois longos artigos assinados por Rogério Dellê e por Herodes, analisando a montagem de *A margem da vida*.

No dia 23 de junho, Glauco Flores de Sá Brito, alegando que o cronista de O Estado não havia compreendido a obra de Tennessee Williams, respondeu em sua coluna do jornal O Dia<sup>97</sup>, aos comentários feitos por Rogério Dellê.

Afirmando não ser sua intenção rebater a opinião de Dellê sobre o trabalho dos atores ou da direção, Glauco não conseguiu ignorar as críticas feitas ao espetáculo e, após ironizar opiniões e afirmações do jornalista sobre a personalidade dos personagens principais, concentrou sua resposta na exposição dos apoios recebidos pela crítica "(...) realmente especializada(...) que louvou o trabalho realizado pelo elenco oficial do Guayra."

Irritado com o tom dado ao artigo, Rogério Dellê revidou, publicando no jornal O Estado do Paraná<sup>98</sup> do dia 26 de junho, sua resposta. Iniciando por explicar que a grafia errada de determinadas palavras levaram a uma compreensão também errada do texto por ele escrito inicialmente, Dellê passou a acusar o diretor do TEG de ter dado uma orientação incorreta à interpretação de alguns atores, motivando assim uma avaliação que, com base no que foi visto no palco,

não conseguiu apreender a idéia original do texto de Tennessee Williams.

Sobre a afirmação feita pelo diretor de que o cronista de O Estado do Paraná não fazia parte da crítica especializada, Rogério Dellê lembrou que, apesar de não ser ele "autorizado" a fazer críticas, várias vezes foi procurado por Glauco de Sá Brito "(...) para que lisongeássemos o pessoal do TEG, para deixar em segundo plano o do Roberto Menghini, etc.", denunciando desta forma, uma cumplicidade existente entre diretores e cronistas teatrais.

Finalizando o artigo, Rogério Dellê exigiu um pronunciamento de Glauco de Sá Brito sobre sua atuação como diretor de teatro, uma vez que

"(...)nunca cursou uma escola especializada em teatro e nunca apareceu como diretor anteriormente não tendo experiência alguma a não ser a 'bomba' com que atingiu 'A margem da vida'".

A necessidade de responder a agressões pessoais e profissionais desferidas por Glauco Flores de Sá Brito fizeram o cronista de O Estado do Paraná esquecer toda uma atividade teatral anterior a esse período exercida pelo diretor do TEG, que iniciou sua carreira dirigindo, em 1954, a peça Quando os anjos choram, de Eddy Antonio Franciosi, encenada pelos Estudantes Unidos, grupo patrocinado pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná, e formado por "(...)destacados elementos de nossos meios estudantis e senhoritas da alta sociedade curitibana."99

Estudantes Unidos - Teatro das Quartas-feiras - Teatro de Vanguarda - Clube de Teatro

Representada no Teatro de Bolso do Centro Cultural Interamericano nos dias 5 e 6 de janeiro, a peça de Franciosi foi escolhida por Glauco por ser um texto que

"(...) prende e comove e - por que não? - nos enraivece; pois a figura de Berenice jamais nos poderá causar compaixão; senão ódio. É uma histero-esquizofrênica? é uma inconsciente? ou não é senão o fruto de uma sociedade de decomposição?"<sup>100</sup>

Os papéis principais da peça de Eddy Franciosi foram representados por Edde Isabel, Marlene Abreu, Eronides Oliveira, Maurina Abreu, Jiomar Turim, Tadeu Lobos, Eduardo Wilner e Aristeu Berger e os cenários foram criados por Loio Pérsio.

Comentando o espetáculo, o crítico Kit Abdalla, da Revista da Guaíra<sup>101</sup> considerou a atuação de Edde Isabel como o "ponto máximo da peça" e elogiou o texto de Franciosi pelo "tema humano e profundo" que comportava, desejando que

"(...) o novo autor nos dê peças mais leves, menos 'picantes', para que todos possam assistir seus valorosos trabalhos."

Ganhadora de 5 prêmios outorgados pelo concurso anual de teatro realizado por Rádio em Revista, a montagem de Quando os anjos choram foi reprisada em maio de 1954 no palco do Interamericano e encenada também no mesmo mês, no Cine Ópera, de Ponta Grossa.

Ainda em 1954, o grupo Estudantes Unidos passou a se

chamar Teatro das Quartas-feiras, por ser intenção de seu diretor, Glauco Flores de Sá Brito, apresentar-se com o grupo todas as quartas-feiras.

Segundo registros encontrados nos periódicos pesquisados, o Teatro das Quartas-feiras chegou a marcar por duas vezes sua estréia: uma em outubro, quando seria reapresentada a peça *Quando os anjos choram*, de Eddy Franciosi, e outra em novembro com a apresentação de *Lady Godiva*, de Guilherme Figueiredo, não tendo realizado nenhum dos espetáculos anunciados.

Em março de 1955, a coluna de teatro de *O Estado do Paraná*, assinada por Roberto Menghini, anunciou a criação do Teatro de Vanguarda, dirigido por Glauco Flores de Sá Brito, Orlando Soares Carbonar e Eduardo Rocha Virmond.

Formado com os componentes do Estudantes Unidos e do Teatro das Quartas-feiras, o novo elenco contou com Clara Troib, Dilma Kalkmann, Edde Isabel, Helê Novakoska, Myrthes Magda Gomes, Yesa Sachs, Aristeu Berger, Baraúna de Araújo, Eddy Franciosi, Eduardo Wilner, José Luiz Caminha e Mário Michalski. A secretaria do novo grupo foi assumida por Abel de Barros Lima e Eddy Franciosi e a tesouraria técnica por Jean Frankolski e Aristeu Berger. O Teatro de Vanguarda contou também com a assessoria de Norman Westwater e Rubens Meister, a assistência de Loio Pérsio e Marcel Leite e a atuação de Jorge Montalban e Mário Michalski como ensaiadores.

Personalidades ligadas ao meio cultural e artístico do Paraná compunham um corpo de colaboradores formado por Cecília Alvarez Vieira, Dalena Maria de Guimarães Alves, Francisca Buarque de Almeida, Helène Garfunkel, Leiva de Castro Moraes,

Ruth Felge, Violeta Magalhães, Alceu Stange Monteiro, Fernando Leão, Lauro Beltrão, Luiz Gastão, Lopes Bório, Luiz Geraldo Mazza e Mário Romani.

Pretendendo distribuir os papéis das peças a serem encenadas de forma adequada à capacidade de cada um dos atores do novo grupo, Glauco instituiu no Teatro de Vanguarda uma série de testes pelos quais passaria todo o elenco, o que caracterizava, segundo o diretor, um posicionamento contra o "'falso estrelismo', dando a todos os seus integrantes idênticas oportunidades(...)"<sup>102</sup>

No dia 14 de maio de 1955, a imprensa local divulgou o início dos ensaios da peça de estréia do Teatro de Vanguarda: *Do mundo nada se leva*, de Moss Hart. Em outubro do mesmo ano, o grupo de Glauco Flores de Sá Brito fez sua pré-estréia em São Francisco do Sul, realizando em seguida outra apresentação no auditório da Biblioteca Pública do Paraná.

Em novembro, *O Estado do Paraná* passou a registrar notas sobre a saída de vários elementos pertencentes ao elenco, e no dia 18 de janeiro de 1956, o mesmo jornal publicou matéria sobre a extinção do grupo e o nascimento de um novo conjunto teatral, o Clube de Teatro, também dirigido por Glauco de Sá Brito, e que tinha já prevista a encenação de duas peças de um ato, de autoria de Dalton Trevisan e Eddy Franciosi, além da montagem de *The Bowling version*, de Terence Rattigan, traduzida por Glauco e Dalton Trevisan.

Em março, Rogério Dellê noticiou em sua coluna de teatro, a composição do elenco do Clube de Teatro: Edde Isabel, Armanda Wingfield, Dione Cedro, Aristeu Berger e Joel de Oliveira.

Do repertório previsto para ser encenado em 1956 faziam parte a montagem em teatro de arena de *A margem da vida*, de Tennessee Williams, dirigida por Glauco de Sá Brito, com cenários doados por Alfredo Mesquita, da EAD de São Paulo, e *Honrarás teu lar*, do paranaense Joaquim Serapião do Nascimento, com direção de Dalton Trevisan.

Sobre o texto de Serapião do Nascimento, o jornal divulgou ainda ter sido o original entregue

"(...) anos atrás pelo sr. Francisco Assis Andrade, um veterano do teatro no Paraná ao jornalista Glauco de Sá Brito, que ficara entusiasmado pela peça, cabendo a Dalton Trevisan escolher os tipos para os personagens do drama."103

No mesmo mês de março, o Clube de Teatro se incorporou à Sociedade Paranaense de Teatro, dirigida por Ary Fontoura para, juntos, formarem o Teatro Experimental do Teatro Guaíra.

A estréia de *A margem da vida* pelo elenco do TEG dirigido por Glauco Flores de Sá Brito seguiu-se a estréia do elenco dirigido por Ary Fontoura, que fez sua pré-estréia em Palmeira, apresentando *Sinhá moça chorou*, de Ernâni Fornari, encenando a mesma peça em Curitiba no dia 20 de julho de 1956.

Na segunda quinzena de junho, Dalton Trevisan regressou de uma viagem que havia feito a São Paulo e reassumiu a direção do terceiro elenco do Teatro Experimental do Guaíra, retomando os ensaios de *Vítimas do jogo*, de Serapião do Nascimento, que, durante breve espaço de tempo chegou a ser substituída pela peça *A sombra do desfiladeiro*, de J. Synge.

No início de julho, Glauco Flores de Sá Brito iniciou diversos testes a fim de escolher atores para as peças *Pluft*, o fantasminha, de Maria Clara Machado e *O demorado adeus*, de

Tennessee Williams.<sup>104</sup>

No dia 4 de agosto, Ary Fontoura promoveu com seu elenco a leitura dramática de *Iaiá boneca*, de Ernâni Fornari e no dia 22 do mesmo mês dois elencos do TEG se apresentaram em sessão especial e sob a direção de Baraúna de Araújo e Ary Fontoura para o diretor do conjunto folclórico Brasileira, Miécio Asknasy, encenando *O demorado adeus* e *O triângulo escaleno*, de Silveira Sampaio.

Regressando ao Rio, Asknasy publicou no jornal *Correio da Manhã* suas impressões sobre o trabalho desenvolvido em Curitiba por uma "(...) geração de novos que vem implantando uma atividade teatral regular e selecionada."<sup>105</sup>

No início de outubro de 1956, o elenco do TEG, dirigido por Ary Fontoura, começou a ensaiar *Massacre*, de Emmanuel Robles, sob a orientação de Mário Brasini que se apresentava em Curitiba ao lado de André Villon.

A peça e a direção logo foram substituídas, assumindo a orientação do grupo André Villon, que iniciou os ensaios de *Colégio interno*, de Ladislau Fodor, encenada pelo TEG em dezembro de 1956.

Com um elenco composto por Nelcy Ferreira, Synval Martins, Esli Yara, Ary Fontoura, Lila de Ferrante, Rogério Dellê e Catarina Elizabeth, o TEG teve como assistente de direção o diretor do Teatro do Estudante do Paraná, Armando Maranhão, e cenários executados por Luiz Cesar Rodacki. O espetáculo de estréia de *Colégio interno* foi oferecido aos professores do Paraná.

Em novembro do mesmo ano, o elenco do Teatro Experimental do Guaíra, dirigido por Ary Fontoura, participou



ainda de um espetáculo beneficente promovido por senhoras da sociedade curitibana em prol da construção do Orfanato Nossa Senhora de Fátima.

Inspirada na história da moda através dos tempos narrada no programa Página feminina, da Rádio Colombo do Paraná, uma comissão de representantes da sociedade curitibana, presidida pelas senhoras Mena Marçalo Camargo, Juril Carnasciali e Mariza Camargo organizou um desfile-revista que apresentou

"(...) mais de quarenta riquíssimos modelos, que reproduziram os originais históricos conseguidos por intermédio dos produtos de escavações, estatuária antiga, telas famosas e livros, (...) desde a bíblica folha de parreira(...) até o tailleur moderno."106

A realização do espetáculo contou com a participação de Heitor Guimarães, promotor do programa Página feminina, de Ary Fontoura e seu elenco, e da orquestra e técnicos do Teatro Guaíra.

Em abril de 1957, o TEG reprisou *A margem da vida* nos salões da Sociedade Thalia e, em maio, se apresentou juntamente com os componentes do Grupo Experimental de Operetas, dirigido por Wolf Schaia, em um show-revista, no auditório da Biblioteca Pública do Paraná. No mesmo mês, Ary Fontoura assumiu o cargo de Diretor Geral do Teatro Experimental do Guaíra, no lugar de Alceu Stange Monteiro.

No dia 1 de junho de 1957, os elencos do TEG apresentaram, em avant-première, o monólogo *Sobre os males que causa o fumo*, de Anton Tchekov; *Judas em sábado de Aleluia*, de Martins Pena, e o original inédito de Dalton Trevisan, *A volta do filho pródigo*, abrindo a temporada comemorativa ao primeiro

aniversário do grupo.

A peça de Martins Pena foi dirigida por Ary Fontoura e as outras duas por Glauco de Sá Brito. As montagens contaram com Rogério Dellê interpretando a peça de Tchekov; Peñalva Muniz, Nelcy Ferreira, Maurício Távora, Gilberto Marques, Synval Martins e Joel de Oliveira, a de Martins Pena; e Ary Fontoura, Aristeu Berger, João Nunes, Magno Raulino Nunes e Lila de Ferrante, a peça de Dalton Trevisan. Os cenários criados por Glauco Flores de Sá Brito (*Sobre os males do fumo* e *A volta do filho pródigo*) e Ary Fontoura (*Judas em sábado de Aleluia*) foram executados por Luiz Cesar Rodacki.

Comentando a temporada do TEG, a revista *Panorama* de julho de 1957 analisou em sua página *Aqui teatro*, assinada por Ribaltino, a atuação de atores, diretores e a escolha do repertório.

Falando sobre *A volta do filho pródigo*, "pequena tragédia extraída de um conto de Dalton Trevisan, e este, por sua vez, inspirado no conhecido episódico(sic) bíblico homônimo." , o cronista considerou o texto um "(...) trabalho de qualidade, vigoroso", mas criticou o tema escolhido por Dalton Trevisan, ponderando que o autor deveria ter abordado

"(...) histórias que reflitam nossa terra e nossa gente pois nosso ambiente atrai mais público, além de ser um trabalho de brasilidade".

Finalizando seu artigo, Ribaltino concluiu que

"(...) fazer bom teatro , escrevendo enredos desenrolados na atualidade, e concreta intenção social, possibilitando ao autor suas habilidades em retratar temas humanos atuais, seria mais fácil!..."

Em entrevista concedida a O Estado do Paraná,<sup>108</sup> Glaucio Flores de Sá Brito declarou que o principal motivo que o levou a encenar *A volta do filho pródigo* foi a oportunidade de realizar "(...) um trabalho tipicamente experimental, com a colaboração de um excelente texto."

Informando conhecer há alguns anos o "belo conto dialogado" de Dalton Trevisan, o diretor do TEG considerou o tema tão atraente por sua humanidade que pediu ao escritor paranaense que o adaptasse para o teatro.

Sobre a utilização de trajes de época, Glaucio confessou ter tido no início, a intenção de apresentar a peça "em trajes da atualidade", decidindo posteriormente pela utilização de

"(...) figurinos e cores, a fim de uma melhor realização plástica em cena. Idealizei então os trajes, não com o intuito de localizar a ação no tempo e no espaço, sim num sentido de complemento da psicologia dos personagens(...)",

o mesmo acontecendo com o cenário, "apenas simbólico".

As palavras de Glaucio foram endossadas pela Associação Paranaense de Críticos Teatrais - APCT, que considerou *A volta do filho pródigo* como o melhor texto paranaense para teatro de 1957, outorgando também à peça o prêmio de melhor direção.

Terminada a temporada oficial, o Teatro Experimental do Guaíra reapresentou, ainda em julho, as peças de Tchekov, Dalton Trevisan e Martins Pena em sessão especial para o elenco e os diretores da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que se apresentavam em Curitiba.

No dia 23 de agosto de 1957, O Estado do Paraná noticiou a saída de Glaucio Flores de Sá Brito, Dalton

Trevisan, Osires Rego Barros, Edde Isabel, Nair Dinacy e Aristeu Berger do TEG para, juntos, retomarem a organização do Clube de Teatro, que teria como programa, a encenação de peças não comerciais.

Quase ao mesmo tempo, Ary Fontoura venceu a concorrência aberta pela Prefeitura Municipal de Curitiba e pela diretoria local da Legião Brasileira de Assistência para atuar no Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa, e também saiu do Teatro Guaíra, acompanhado por boa parte do elenco por ele dirigido.

Para evitar a desativação total do TEG, a Superintendência do Teatro Guaíra convidou o ator José Carlos Baraúna para assumir a direção e reorganização do Teatro Experimental a partir de janeiro de 1958.

Enfrentando dificuldades com elenco, técnicos e espaço físico, Baraúna chegou a iniciar os ensaios da peça *Que mamãe não saiba*, de autoria de Cícero Camargo de Oliveira mas, a falta de apoio e de incentivo demonstrada pelos dirigentes do teatro levou Baraúna a pedir demissão em maio do mesmo ano.

Comentando sua decisão, José Carlos Baraúna declarou que o desinteresse do

"(...) Superintendente Interino(...) chegou ao ponto de não ceder-me nem a chave da sala de ensaios o que impossibilitou muitas vezes o meu trabalho."109

Extinto temporariamente, o TEG ressurgiu em abril de 1960, com a volta de Glauco Flores de Sá Brito ao Teatro Guaíra, "Mais poeta, mais conhecido e mais experiente",<sup>110</sup> segundo palavras de Edésio Passos.

Em maio do mesmo ano, o novo elenco do Teatro

Experimental Guaíra começou a ser formado, contando logo no início com a volta de Aristeu Berger, Joel de Oliveira, Alda Mourão, Jorge Montalban, Florival Gomes de Oliveira, Adel Amado e Sônia Montalban. Em julho, o grupo apresentou o primeiro espetáculo de sua segunda fase: a montagem da peça infantil *Peripécias na Lua*, de Walmir Ayala, sob a direção de Glauco Flores de Sá Brito.

Considerado pela crítica<sup>111</sup> como (...) um trabalho de grande capacidade criadora aliado a um esforço denodado", a direção de Glauco conferiu ao espetáculo uma "(...) disciplina artística não observada nos palcos paranaenses há muito tempo", levando os cronistas teatrais a conceituar a montagem como "(...) excelente e muito além dos espetáculos infantis apresentados em nossa capital até o momento."

O elenco à época esteve composto por Tereza Garcia, Carmen Soares, Sileide Costa, Lucy Nunes, Florival Gomes de Oliveira e José Maria dos Santos. A cenografia foi executada por Luiz Cezar Rodacki; o guarda-roupa por Ruben Montez e a iluminação, "com efeitos singulares", por Pedro Michalski. Reinoldo Demário atuou como contra-regra; Antônio Perevalo na montagem e Aristeu Berger como assistente de direção.

Em agosto de 1960, o Teatro Experimental do Guaíra ganhou um espaço próprio para seus ensaios e apresentações com a inauguração do mini-auditório do Teatro Guaíra. Denominado inicialmente Teatro Experimental do Guaíra, o mini-auditório foi terminado exclusivamente para alojar o elenco de Glauco Flores de Sá Brito.

Nas novas dependências, o TEG iniciou os ensaios de *Chapetuba F. C.*, de Oduvaldo Vianna Filho, iniciando uma fase

do teatro paranaense definida pela crítica local como a de

"(...) empreendimentos sérios que uniam a boa vontade e honestidade de propósitos que a maioria dos grupos tem, a um texto sério, atual, de intenso conteúdo humano."<sup>112</sup>

Apresentada em avant-première para a imprensa, artistas e diretores do teatro paranaense no dia 30 de outubro, a peça de Oduvaldo Vianna Filho estreou no dia 3 de novembro, abrindo uma temporada de quatro dias.

Jornais e revistas da época dedicaram grandes espaços em suas páginas especializadas para a divulgação e análise da montagem.

Comentando a montagem de Chapetuba para a revista <sup>113</sup> *Panorama*, Sylvio Back elogiou o cenário de Luiz Cezar Rodacki que soube

"(...)desenhar e construir o ambiente que correspondesse à atmosfera da peça de Oduvaldo Vianna Filho(...) escrita a princípio para arena onde não se necessita praticamente de cenário."

Analisando o trabalho de direção, Sylvio Back registrou a utilização

"(...) das fórmulas interpretativas de Stanilawski(sic) (...) conseguir um espetáculo profundo, de intensidade dramática onde os intérpretes estão 'vivendo', estão 'sofrendo' papéis que dizem, refletem, criando alguma coisa de válido."

No dia 5 de novembro de 1960, O Estado do Paraná<sup>114</sup> publicou longo artigo assinado por Edésio Passos, intitulado Chapetuba: o melhor espetáculo de 1960, no qual são tecidos comentários sobre o trabalho desenvolvido por Oduvaldo Vianna

Filho no Teatro de Arena, de São Paulo, trabalho esse

"(...) que reflete muito bem o pensamento renovador do nosso teatro, em busca contínua, dentro dos problemas nacionais, do material necessário para os temas das peças a serem apresentadas ao público."

Incluindo Chapetuba F.C. dentro desse pensamento renovador do teatro brasileiro, Edésio Passos considerou a peça como

"(...) um esforço a mais em busca desse ideal renovador, do encontro de uma temática brasileira que satisfaça aos anseios não só dos que se encontram entrosados no movimento artístico teatral, como de nosso povo."

Quanto ao texto, o crítico definiu sua "fórmula"

"(...) na sua simplicidade de apresentação, nos seus personagens humanos, reais e 'brasileiros', na sua história alegre e emocionante que aborda os problemas humanos de nosso povo, conhecido por todos."

Falando sobre o espetáculo, o crítico ressaltou a escolha dos atores feita "com rara felicidade" pelo diretor, elogiando principalmente a atuação de Carmen Soares, José Maria dos Santos, Joel de Oliveira, Sansores França e Florival Gomes de Oliveira.

Apontando ainda alguns problemas técnicos e interpretativos que seriam facilmente corrigidos por uma "direção mais cuidadosa", Edésio Passos concluiu seu artigo recomendando o espetáculo ao público curitibano, por ser uma rara oportunidade de se assistir a um trabalho sério, "em suas partes direcional e interpretativa."

Com seu trabalho reconhecido e recomendado pela

crítica, o TEG partiu na década de 60 para a consolidação de sua organização, elaborando fórmulas contratuais que especificavam obrigações, direitos e remuneração dos atores a serem contratados, e escolhendo seu novo repertório.

#### Sociedade Paranaense de Teatro - Teatro de Bolso - Teatro Infantil Paranaense

O grupo de Ary Fontoura, após a saída do Teatro Experimental do Teatro Guaíra, passou a atuar no Teatro de Bolso, da Praça Rui Barbosa, agora de sua propriedade, com dois elencos: a Sociedade Paranaense de Teatro, dirigida a partir de 1959 por Maurício Távora e o Teatro de Bolso, dirigido por Ary Fontoura.

No dia 8 de maio de 1958, o elenco da Sociedade Paranaense de Teatro estreou a peça *A camisola do anjo*, de Pedro Bloch e Darcy Evangelista. Dirigida por Ary Fontoura, a peça ficou 45 dias em cartaz, com espetáculos realizados de quinta a domingo.

Nos principais papéis estiveram Peñalva Muniz, Joel de Oliveira, Ary Fontoura, Jane Martins e Sinval Martins. Odclair Rodrigues atuou como contra-regra e sonoplasta. Os cenários foram criados por Ary Fontoura e executados por Luís Carlos Guimarães, ficando a publicidade e fotografia da peça sob a responsabilidade de Sinval Martins e Armando Ribeiro Pinto.

Também em maio estreava no Teatro de Bolso o Teatro Infantil Paranaense(TIP), convidado por Ary Fontoura para representar peças infantis naquela casa de espetáculos.

Fundado e dirigido por Ubiratan Lustosa e Isis Rocha, o TIP foi criado em maio de 1957, sob a denominação de Teatro



Marumby, por pertencerem seus fundadores à Rádio Marumby, de Curitiba.

Em julho do mesmo ano, o Teatrinho Marumby, como passou a ser chamado para diferenciar do grupo Teatro Eclético Marumby, dirigido por Domingos Fucci, estreou com a peça *O rei e o sapateiro*, de autoria de Ubiratan Lustosa e Ísis Rocha, no Pequeno Auditório do Teatro Guaíra, apresentando um elenco composto por crianças e jovens entre 10 e 16 anos, constituindo-se o único conjunto teatral infanto-juvenil do Paraná.

Para a estréia no Teatro de Bolso, em maio de 1958, os diretores do TIP ensaiaram *A flor do moinho*, também de autoria de Ubiratan Lustosa e Ísis Rocha, aproveitando os mesmos elementos que já haviam atuado em *O rei e o sapateiro*, ficando o elenco composto pelas crianças Veraluz Zicarelli, Vera Terezinha Alves, Clovis Roberto, Deolice Maria, Rosemary Alves, João Carlos Sprenger, Nelson Alves e Roberto Coelho.

Com os elencos da Sociedade Paranaense de Teatro e do Teatro Infantil Paranaense em atividade, Ary Fontoura iniciou os ensaios de *Massacre*, de Emmanuel Robles, com o elenco do Teatro de Bolso(T.B.), programando sua estréia para o dia 14 de agosto de 1958.

Em outubro, a revista <sup>115</sup>*Panorama* comentou a nova montagem do Teatro de Bolso, em artigo assinado por P.A.do Nascimento.

Ressaltando o diletantismo dos rapazes e moças do T.B. que

"(...) não vieram de nenhuma escola de arte dramática. Não tiveram professores que lhes explicassem os loucos de Luigi Pirandello, os mascarados venezianos de Goldoni, os

espertos e ingênuos de Molière, os sonhadores de Eugene O'Neill, os vingativos de William Shakespeare, os camponeses simples de Garcia Lorca, enfim, todos os tipos sociais do grande panorama do teatro mundial.",

Nascimento discorreu sobre a peça de Emmanuel Robles, considerando-a "um drama do real superando o ideal" e uma

"(...) prova difícil que souberam vencer galhardamente estes rapazes que confirmaram o talento já demonstrado na comédia 'A camisola do anjo'(...)"

Contou a história do grupo dirigido por Ary Fontoura desde seu início como "companhia de revistas", e concluiu o artigo recomendando ao público curitibano que assistisse à montagem.

Depois de permanecer 50 dias em cartaz, **Massacre** foi substituída por **Ela só é society**, do paranaense Cícero Camargo de Oliveira.

Bacharel em Direito pela Universidade do Paraná, Cícero Camargo de Oliveira começou a atuar em teatro na Sociedade Teatral Renascença, de Salvador de Ferrante, com apenas 3 anos de idade.

Adolescente, integrou os primeiros grupos de teatro do Colégio Estadual e do SESI, atuando também nas rádio-novelas da Rádio Cultura.

Em 1950, juntamente com Wolf Schaia, fundou o Grupo Experimental de Operetas Paranaense, passando quatro anos depois a trabalhar na organização do elenco de teatro do novo Teatro Guaíra, recém-inaugurado. Em setembro de 1956, a imprensa local noticiou o lançamento nacional do autor que teve uma peça sua representada pela Companhia de Comédias Alda Garrido. Em 1958, Cícero Camargo de Oliveira

ingressou no Teatro de Bolso, de Ary Fontoura.

Comentando sua peça de estréia no Teatro de Bolso, para O Estado do Paraná,<sup>116</sup> Cícero definiu Ela só é society como uma "sátira, isto é, comédia elevada ao superlativo", por apresentar

"(...) os participantes da sociedade vistos pelo microscópio do sarcasmo o que constituía uma caricatura, o grotesco das negações humanas."

Ary Fontoura, na qualidade de diretor da peça, informou em entrevista a O Estado do Paraná<sup>117</sup> que o texto foi escolhido pela

"(...) capacidade rara de observação que tem o autor, da facilidade que lhe é inerente de transportar para o papel dentro de um senso de humor exorbitante, situações engraçadíssimas. Nesta comédia-sátiro(sic), Cícero faz rir, tarefa tão difícil e tão necessária atualmente. Se por vezes 'Ela só é society' surpreende pelo exagero de determinadas situações, em outras justifica-se plenamente pela realidade de retrospectiva que é, a meu ver, qualidade primordial do autor."

No dia 13 de novembro de 1958 Ela só é society estreou no Teatro de Bolso, abrindo uma temporada que se estendeu por 7 meses.

Contando com a atuação de Maurício Távora, Ary Fontoura, Jane Martins, Odclair Rodrigues e Alceu Honório nos papéis principais, a peça despertou manifestações de apoio por parte dos críticos e da imprensa em geral.

Em abril de 1959, Eddy Franciosi publicou em O Estado do Paraná um "Bilhete a um jovem autor"<sup>118</sup>, em que parabenizava Cícero Camargo de Oliveira pelo êxito obtido com Ela só é society.

Filiando o estilo do autor paranaense ao de Henrique

Pongetti e Abílio Pereira de Almeida, Franciosi chegou a considerar que a prolongada temporada da peça estava ligada à descoberta, por parte do dramaturgo do "segredo de Abílio(...) guardado a 7 chaves", que garantia ao autor paulista, longas temporadas para qualquer peça de sua autoria encenada nos teatros brasileiros.

O crítico destacou ainda as atuações de Odelaire Rodrigues e Ary Fontoura como "as grandes forças do espetáculo", finalizando o seu texto recomendando a peça como um bom programa para quem necessitasse de "(...) umas férias ao espírito perturbado pelas preocupações do dia-a-dia."

Por ocasião da 100<sup>a</sup>. apresentação consecutiva, a imprensa local publicou várias notas comemorativas, registrando em todas elas o caráter inédito do acontecimento que, "(...) fora do comum em capitais da categoria do Rio e São Paulo(...), aqui era inacreditável."

Terminada a temporada, o elenco da Sociedade Paranaense de Teatro, dirigido por Maurício Távora, encenou *Leito nupcial*, de Jean de Hartog, estreando a nova montagem no dia 28 de agosto de 1959 durante a realização do II Festival de Teatro Amador no Teatro Guaíra, patrocinado pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná.

A renda do espetáculo foi destinada ao fundo dos imigrantes holandeses necessitados de Curitiba. No dia 31 do mesmo mês, a SPT reprisou a peça em mais uma apresentação beneficente, desta vez em prol dos flagelados de Palmas.

No dia 14 de outubro de 1959, o grupo de Maurício Távora passou a representar *Leito nupcial* no Teatro de Bolso de Curitiba, iniciando temporada de um mês. Tendo no elenco a

participação de Peñalva Muniz e Ary Fontoura, a peça de Jean de Hartog contou com cenários criados por Maurício Távora e iluminação de Pedro Michalski.

Também em outubro, o Teatro de Bolso voltou a apresentar seu grupo infantil de teatro com a peça *A fadinha sapeca*, de Ísis Rocha e Ubiratan Lustosa em temporada de um mês.

Na segunda quinzena de novembro, o grupo Teatro de Bolso voltou à cena para apresentar *Nega de maloca*, de Cícero Camargo de Oliveira, em avant-première realizada no Teatro Guaíra.

Tematizando a vida em morro carioca, a nova peça previa a participação de passistas, para tanto, o bloco Não agite chegou a ser convidado a atuar. Dificuldades de ordem técnica e financeira, contudo, impediram a contratação dos sambistas que se limitaram a gravar a trilha musical do espetáculo, composta por Ary Fontoura.

Em março de 1960, Cícero Camargo de Oliveira foi surpreendido com a notícia de que *Nega de maloca* estava sendo representada pela companhia de teatro Novos Comediantes, de São Paulo. Sob a direção de Hélio Quaresma, a montagem paulista recebeu cenários e músicas de Nelson Rodrigues e contou com a atuação de Ewkaris Moraes, Yoir Neves, Emiliano Queiroz, Nina Nery, Cuberos Neto, Sérgio Dantas, Beatriz Barros e Ruth Maria.

Com o objetivo de assistir à representação dos Novos Comediantes, Cícero Camargo de Oliveira foi a São Paulo, sendo homenageado pelo grupo. Lá, o autor paranaense foi procurado por Vicente Paiva que comunicou ser seu desejo transformar

Nega de maloca em uma comédia musical. Na mesma ocasião, uma empresa cinematográfica também procurou o autor para manifestar sua intenção de iniciar estudos para a filmagem.

Comentando a montagem paulista, a imprensa de São Paulo elogiou a produção como sendo "(...) Uma encenação agradável e mesmo divertida em certos momentos",<sup>119</sup> considerando que o que "(...) sobra no autor é graça e mesmo talento dramático intuitivo."

Em Curitiba, a repercussão alcançada pela obra de Cícero Camargo de Oliveira, aliada às notícias do sucesso da temporada de *Que mamãe não saiba*, de sua autoria, encenada por Procópio Ferreira, no Recife, motivaram a crítica local a dedicar longos artigos a respeito da peça.

Edésio Passos em artigo publicado em *O Estado do Paraná*,<sup>120</sup> atribuiu o sucesso de Cícero Camargo de Oliveira ao seu estilo "(...) original, inovador, humano e simples". Sem tentar "grandes empreitadas", suas peças demonstravam o "(...) sentido de que o Teatro no Paraná pode e deve se desenvolver baseado em seus próprios valores."

Abordando temas atuais e realistas, suas peças levavam o público a ver no palco os problemas do dia-a-dia. Adentrando por um caminho que

"(...) está sendo procurado pelos nossos melhores teatrólogos como Guarnieri e Suassuna, e mesmo Nelson Rodrigues, (...) as peças do paranaense não possuíam as mesmas qualidades desses grandes teatrólogos destacando-se, no entanto, mérito próprio e indiscutível."

Recomendando ao autor um aprimoramento técnico e "até mesmo teatral", Edésio Passos finalizou seu artigo

incentivando o surgimento de "valores novos que iniciassem uma nova época no setor teatral de nossa terra."

Terminada a temporada de **Nega de maloca**, o Teatro de Bolso montou **Mulher de briga**, de Pedro Bloch, encenada pelo elenco da Sociedade Paranaense de Teatro, no início de 1960.

Em maio de 1960, os grupos Teatro de Bolso e SPT revezaram-se na reapresentação de **Massacre**, de Emmanuel Robles, apresentada às segundas, terças e quartas-feiras, pelo Teatro de Bolso, e na montagem de **Não me lote, Brasilino**, sátira política feita a partir dos nomes do General Lott e de Juscelino Kubitschek, por Ary Fontoura e Maurício Távora, encenada às sextas, sábados e domingos, pela SPT.

Permanecendo em cartaz até setembro do mesmo ano, as duas montagens foram substituídas por mais duas peças de autoria de Ary Fontoura e Maurício Távora: **Fofoca no Paralá**, que estreou no dia 15 de setembro de 1960, permanecendo um mês em cartaz, e **O quiproquó da galinha**, encenada de 24 de outubro a 28 de dezembro.

Representadas pela Sociedade Paranaense de Teatro, as peças dos dois diretores do Teatro de Bolso contaram com a atuação de Ary Fontoura, Jane Martins, Sinval Martins, Odelair Rodrigues e Maurício Távora.

Reconhecido pela crítica como um dos grupos de maior atividade da década de 50, o Teatro de Bolso representou, desde a sua primeira apresentação em 1951, ainda como Companhia Estudantil de Espetáculos Musicados, 19 peças de autores brasileiros, entre os quais 5 paranaenses.

O trabalho realizado pelo grupo de Ary Fontoura durante toda a década sempre encontrou em seu diretor, a perseverança

e a coragem de um Dom Quixote que, enfrentando as dificuldades e obstáculos colocados à sua frente realizou, segundo depoimento prestado por Cacilda Becker após assistir a um espetáculo do grupo, uma

"(...) obra de pioneirismo plantando a semente de um movimento que, apoiado, pode fazer desta cidade, em breve tempo, o centro teatral que precisa ser."121

Paralelamente à existência dos grupos que desenvolveram intensa atividade durante toda a década de 50, o cenário curitibano comportou também pequenos elencos de menor duração e reduzida produção.

A raridade de informações encontradas nos periódicos e arquivos pesquisados, possibilita apenas a formação de um panorama incompleto sobre a criação, objetivos e desempenho de cada um deles.

Contudo, mesmo com a escassez de dados, foi possível registrar a existência de mais de 31 pequenos grupos teatrais em Curitiba no período compreendido entre os anos 1951-1960.

Vinculados, em sua maioria, a associações, empresas ou instituições estudantis, bem como a grupos étnicos, esses pequenos conjuntos teatrais treinaram e formaram atores e técnicos que passaram mais tarde a integrar os elencos dos conjuntos de maior duração e atuação existentes na época.

O registro desses 31 grupos, elaborados a partir dos dados encontrados na pesquisa realizada, é o que passamos a abordar a seguir.



### Grupos vinculados a associações e empresas

Dos pequenos grupos teatrais da década de 50, oito estavam vinculados a sociedades e três a empresas.

Foram encontradas informações sobre elencos como o do Teatro da Thalia, dirigido por Armando Maranhão e Jouglas Cordeiro: o do Clube Sírio Libanês; e o do Teatro Intimo do Melba, dirigido por João da Glória, todos criados em 1956. Foram encontradas notícias sobre ensaios e apresentações de peças como 1.<sup>o</sup> de maio, de Júlio Soares da Silva, pelo grupo teatral da Sociedade Operária do Ahu, em 1954; Quando quer fugir a felicidade, de José Cadilhe, pelo elenco de amadores da Sociedade União Juventus; O médico dos pobres, e O monstro, ambas de José Pappa, a adaptação de O morro dos ventos uivantes e a peça Luz nas trevas, pela Sociedade Teatral Espírita do Paraná; e A camisola do anjo, de Pedro Bloch, pelo grupo de teatro da Sociedade Cultural Israelita Brasileira, dirigido por Israel Juegend e que tinha o elenco formado por Julio Reutman, Esther Woller, Clara Troib, Boris Grinblat, Henrique Borowski e Bernardo Troib.

Sobre os grupos ligados a empresas, as revistas e jornais da época notificaram o reinício das atividades do Conjunto Teatral BANESTADO através dos ensaios de Senhorita Vitamina, de Bastos Tigre; e a criação do Teatro Eclético Marumby que, dirigido por Domingos Fucci e composto por elementos ligados à Rádio Marumby de Curitiba, chegou a apresentar no Instituto Santa Maria a peça Taiti, de José Domaria, nos dias 3 e 4 de agosto de 1957.

Seguindo o exemplo da Rádio Marumby, a Rádio Clube Paranaense montou em 1960, o Conjunto Amador Rádio Clube que participou do III Festival de Teatro Amador promovido pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, da Universidade do Paraná, com as montagens de *O homem da flor na boca*, de Pirandello e *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas.

#### Grupos vinculados a instituições estudantis

Foram sete os grupos de teatro formados por estudantes secundaristas e universitários, atuantes na década de 50. A eles reúne-se o grupo do Centro Italo-Brasileiro Dante Alighieri que, no dia 13 de outubro de 1951, apresentou a peça *Tristi amori*, de Giuseppe Giacosa, no Colégio Estadual do Paraná.

Em agosto de 1954, o Corpo cênico do Colégio Senhor Bom Jesus encenou no Colégio Santa Maria a peça *A canção dos indigentes* que retratava a vida de Santa Isabel de Turíngia.

O mesmo Colégio Santa Maria manteve dois grupos de teatro nos anos 50: o Instituto Santa Maria, que em dezembro de 1956 representou *Sonhando com uma realidade*; e o Teatrinho Encantado, que apresentou nos dias 22 e 29 de setembro de 1957, *O rei Oscar*.

O Serviço de Orientação Educacional da Escola Técnica de Curitiba também formou seu conjunto de teatro que apresentou, como parte das festas de formatura de 1957, duas peças representadas por alunos do Curso Industrial: *O esquecimento*, "'squetch' em dois quadros de autoria de Alaor Odin Ribeiro"<sup>122</sup> e dirigido pela professora Kleide; e *O filho do rei do petróleo*, comédia em um ato de Rosário Farani

Mansur Guérios, sob a direção do professor Paulo.

Os alunos do Colégio Estadual do Paraná, por sua vez, representaram com seu grupo de teatro, *Almas do outro mundo*, dirigido por Norberto Teixeira. Em maio de 1956, o Corpo Cênico do Colégio Estadual do Paraná apresentou *Terra natal*, de Oduvaldo Vianna, iniciando em outubro os ensaios de *Sinfonia em dó*, do paranaense Nelson Ferreira da Luz, sob a direção de Telmo Faria. Em maio de 1957, Rogério Dellê, em *O Estado do Paraná*, noticiou o início dos ensaios de *A história começa assim*, de Eddy Franciosi, pelo grupo do Colégio Estadual do Paraná, também sob a direção de Telmo Faria.

Palco de representações de quase todos os grupos paranaenses do início da década, o Colégio Estadual do Paraná também foi local para a apresentação do Teatro Dramático da União Paranaense de Estudantes Secundários, dirigido por João da Glória e que nos dias 20,21,27 e 28 de março de 1954 representou *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido.

Desenvolvendo intensa atividade cultural durante a década de 50, os centros acadêmicos Nilo Cairo e Hugo Simas, da Universidade do Paraná também criaram e mantiveram grupos de teatro.

No dia 26 de abril de 1952, o Grupo Experimental Artístico Nilo Cairo, fundado em 1951 pelos estudantes de Medicina Jougla Cordeiro e Kit Abdalla, apresentou no Colégio Estadual do Paraná, a comédia em três atos, *A sogra*, como parte dos festejos de confraternização entre veteranos e calouros.

Em agosto de 1958, o elenco da Faculdade de Direito, criado e dirigido por Ruben Valduga, da Escola de Arte Dramática do SESI,

estreou no I Festival de Teatro Amador organizado pelo Centro Acadêmico Hugo Simas, com a peça *O bônus da liberdade*, de autoria de Hall e Middleman.

### Grupos vinculados a etnias

"Terra de todas as gentes", a Curitiba dos anos 50 presenciou a atuação de dois grupos de teatro que produziram e encenaram peças de autores germânicos e americanos interpretadas em língua alemã, para um público constituído, basicamente, por alemães ou seus descendentes radicados no Paraná, continuando uma tradição de espetáculos dramáticos e musicais presentes já no início do século XX, em Curitiba.

Representando no Teatro Guaíra, nos auditórios da Biblioteca Pública do Paraná e da Reitoria, e na Sociedade Beneficente Rio Branco, os grupos Neue Kammerspiele e Grupo Teatral Independente encenaram *Amigos de infância*; *Ueberfahrt* (Viagem ao além), de Sutton Wane; *Er, Sie, Es* (Das Malheur); *Das haus in Montevideo*, de Kurt Gotz; *Jadermann*, de Hugo von Hofmansthal, e *Maria Stuart*, de Schiller, no período compreendido entre maio de 1955 e junho de 1959.

### Grupos de formação variada

Paralelamente à existência de grupos vinculados a associações, empresas, instituições estudantis e à etnias, outros grupos de diferentes características surgiram em Curitiba durante a década de 50.

É o caso do Teatro Cultura Centenário do Paraná, criado exclusivamente para representar a peça *Inspiração*, de autoria dos paranaenses Nelson Luz, José Maria Moritz e Demer-

val Campelli, encenada em novembro de 1953, no Pavilhão da I Exposição Internacional do Café, realizada por ocasião das comemorações do 1.<sup>o</sup> Centenário de Emancipação Política do Paraná.

Dirigida por Telmo Faria, *Inspiração* foi interpretada por Aristeu Berger, Edde Isabel e Telmo Faria.

De duração igualmente efêmera foram a Companhia Curitibana de Teatro, surgida em fevereiro de 1956; a Companhia de Comédias Luciano Cedro, cuja formação foi noticiada em dezembro de 1955, por *O Estado do Paraná*; um grupo de amadores sem identificação que representou na Sociedade Rio Branco, em outubro de 1951, a peça *O feitiço*, de Oduvaldo Vianna, em prol da construção do Hospital Evangélico; e o grupo Academia de Artes que apresentou *Os falsos amigos*, nos dias 7 e 8 de setembro de 1954, na Paróquia de Santa Felicidade.

Com uma atuação um pouco mais duradoura e significativa aparecem os grupos Teatro de Cultura Artística, dirigido por João da Glória que representou *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido; *Cala a boca, Etelvina*, de Armando Gonzaga; *Os deuses riem*, de A.J. Cronin e *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser....*, de J. Batista de Almeida, no período compreendido entre julho de 1954 e julho de 1957; o grupo Ballet Teatro fundado e dirigido por João Dionísio Leandro em 1954, que mereceu comentários da crítica especializada por ocasião das apresentações de suas três temporadas em 1955, na Biblioteca Pública do Paraná, Clube Curitibano e Teatro Guaíra; e a Companhia Dramática Independente, dirigida por José Maria dos Santos.

Iniciando sua atuação em teatro em outubro de 1957,

quando ao lado de Ruben Valduga e Augusto de Oliveira fundou o Grupo Teatral Popular Paranaense, José Maria dos Santos participou nesse seu primeiro grupo da estréia de *O pomo da discórdia*, de autoria de Antonio Lamego e Miguel Santos, encenada no dia 17 de novembro de 1957, no auditório do Colégio Sagrado Coração de Jesus.

Em 1958, José Maria dos Santos fundou o grupo Novos da Ribalta, chegando a iniciar os ensaios da peça *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes, que não foi representada.

No dia 20 de fevereiro de 1960, estreou a Companhia Dramática Independente, novo grupo formado por José Maria dos Santos, Delourdes Kowalski e Jorge Montenegro, entre outros, encenando no Teatro Guaíra, a peça *O ciúme*, de Louis Verneuil.

Comentando o espetáculo para *O Estado do Paraná*,<sup>123</sup> Edésio Passos considerou razoável o nível de encenação, atribuindo à direção de José Maria dos Santos a falha de

"(...) não ter chegado a traduzir com nitidez e desenvoltura a tessitura da peça, que exigia maior concentração dos tipos, um ambiente em que o clima de mistério e crime realmente predominasse e que desse ao espectador momentos de maior vibração e interesse."

Sobre a atuação do elenco, o cronista destacou a presença da estreante Lucirene Machado que, interpretando o único papel feminino da peça, conseguiu uma movimentação efetiva no palco fazendo "(...) com que a necessária ligação com o espectador se traduzisse fielmente."

Criticando a repetição excessiva de marcações e a utilização de cenários inadequados como colunas, lustres e paredes - "do tipo papagaio", Edésio Passos concluiu seu

artigo desejando que a Companhia Dramática Independente prosseguisse no seu

"(...) intento de produzir espetáculos honestos e sinceros como o foi o do dia 20 de fevereiro no Teatro Guaíra."

As boas intenções encontradas por Edésio Passos no espetáculo da Companhia Dramática Independente foram a tônica dos 51 grupos atuantes em Curitiba na década de 50.

Responsáveis por 1901 espetáculos dos 2321 aqui apresentados no período, esses grupos sustentaram a atividade teatral realizada em Curitiba durante os anos 50.

Representando uma fase promissora de consolidação do teatro produzido no Paraná, a década de 50 influenciou de maneira decisiva na profissionalização do teatro paranaense que teve, nos anos 60, o seu apogeu.

## Notas

1. LIMA, Pereira. Catão na Terra. [Curitiba: s.n.], 1954. Programa.
2. Idem.
3. Idem.
4. OUVINDO Paschoal Carlos Magno: o que ele é: perguntas e respostas. O Estado do Paraná, Curitiba, 13 maio 1953. p.7.
5. 1952- Armando Maranhão(melhor ator);Abauna Busmayer e Jougla Cordeiro(empate);Glacy Marques(direção);Paschoal Carlos Magno(patrono). 1953-Jougla Cordeiro(melhor ator);Marlene Mazza(melhor atriz);René Dotti, Luiz Silvestre(menção honrosa),Enoi Swain(melhor diretor). 1954-Armando Maranhão(melhor ator);Nitis Jacon(melhor atriz);Jiomar José Turim(melhor diretor). 1955- Almir Cruzzulini(melhor ator);Julia Pereira de Melo(melhor atriz);Pereira Lima(melhor autor);Bento Mossurunga(prêmio especial). 1956-Luiz Gonzaga(melhor ator);Nitis Jacon(melhor atriz) Didi Fonseca(melhor autora);Israel Juegend(melhor diretor).1957 Astrid Rudner(melhor atriz);Oswaldo Monteiro(melhor cenógrafo); Maria Clara Machado(melhor autora) . 1958- Jiomar José Turim(melhor ator);Lala Schneider(melhor atriz);Aristides Teixeira(melhor diretor). 1959-Sale Wolokita(melhor ator);Rosa Azevedo(melhor atriz);Armando Maranhão(prêmio especial pelos seus 10 anos como presidente do grupo e seu fundador. Pela estréia como autor, pela direção do Teatro Permanente da Criança e Teatro Ambulante, direção, ator, cenários de Conflitos na Consciência . 1960- Ruben valduga(melhor ator);Mariza de Oliveira(melhor atriz);Lucia Benedetti(prêmio especial:350 apresentações de Joãozinho anda pra trás)
6. FRANCIOSI, Eddy. Teatro do Estudante do Paraná. Rádio em Revista, Curitiba, p.14-6, jan. 1954.
7. AS PRECIOSAS ridículas. O Estado do Paraná, Curitiba, 13 nov. 1953. p.5.
8. O PASCHOAL de 1953: Jougla Cordeiro o melhor do ano do Centenário. O Estado do Paraná, Curitiba, 7 jul. 1954. p.6.
9. CRIADO o Teatro Permanente da Criança. O Estado do Paraná, Curitiba, 27 jan. 1955. p.5.



10. BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. Relatório da Divisão Infanto-Juvenil e Educação ao Diretor da Biblioteca Pública do Paraná, 1956. Curitiba, 1956.

11. \_\_\_\_\_. Relatório do Diretor da Biblioteca Pública do Paraná ao Governador do Estado, 1956. Curitiba, 1956. f.48.

12. \_\_\_\_\_. Relatório do Diretor da Biblioteca Pública do Paraná, 1959. Curitiba, 1959. f.4.

13. PALCOS e teatrólogos. Panorama, Curitiba, v.7, n.83, p. 47, abr. 1959.

14. MARANHÃO, Armando. Quero ser gente. [Curitiba:s.n.] , 1958. Programa.

15. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 22 fev. 1957. p.11.

16. DIDI Fonseca e a crítica. O Estado do Paraná, Curitiba, 12 set. 1953. p.6.

17. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 7 jun. 1956. p.11.

18. FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE ESTUDANTES, 1., 1958. I Festival Nacional de Teatros de Estudantes. Recife: [s.n.] , 1958. Programa.

19. FESTIVAL DO TEATRO AMADOR DO PARANÁ, 1., 1958. I Festival do Teatro Amador do Paraná. Curitiba: [s.n.] , 1958. Programa.

20. Participaram do II Festival de Teatro Amador do Paraná, realizado em agosto de 1959, o Teatro de Adultos do SESI; o Teatro de Estudantes do Paraná; O Grupo; o Grupo Experimental de Teatro Amador, de São João do Caiuá; e a Sociedade Paranaense de Teatro.

Em 1960, o III Festival contou com a participação do Grupo Experimental de Teatro, de Monte Alegre; do Conjunto Teatral de Amadores, da Rádio Clube Paranaense; do Grupo Experimental de Teatro Amador, de São João do Caiuá; do Teatro de Estudantes do Paraná; do Teatro Experimental do Guaíra; do Conjunto de Teatro Amador "Tropical", de Ponta Grossa; do Grêmio de Teatro Popular do Estudante, de União da Vitória; e do Grupo de Atores Independentes.

21. FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE ESTUDANTES, 2., 1959. Santos. II Festival Nacional de Teatro de Estudantes. [Santos: s.n.] , 1959. Programa.

22. Idem.

23. PASSOS, Edésio. Descontos de "A via sacra". O Estado do Paraná, Curitiba, 21 maio 1960. p.12.

24. SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Relatório anual do SESI . Curitiba, 1950. p.13.

25. Idem.

26. SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Relatório anual do SESI . Curitiba, 1951. Não paginado.

27. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Curitiba, 1955. Não paginado.

28. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Curitiba, 1956. Não paginado.

29. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Curitiba, 1955. Não paginado.

30. O cronograma elaborado para o relatório da instituição, referente ao número de aulas dadas no período compreendido entre 10 de setembro de 1956 a 31 de dezembro do mesmo ano, e a frequência obtida em cada uma delas nos quatro primeiros meses do curso, apresenta os seguintes dados:

MATÉRIAS	AULAS		COMPARECIMENTOS		FALTAS	
	Dado absol.	%	Dado absol.	%	Dado absol.	%
Arte de representar	43	26,8	2.289	26,9	588	27,6
História do teatro	42	26,3	2.234	26,3	563	26,3
Técnica-Characterização	28	17,5	1.439	16,9	306	14,3
Português	26	16,3	1.296	15,3	394	18,4
Técnica de montagem	21	13,1	1.237	14,6	286	13,4
<b>TOTAL</b>	160	100,0	8.495	100,0	2.137	100,0

31. Os 26 alunos formados pela Escola de Arte Dramática do SESI em junho de 1957, bem como as disciplinas por eles cursadas são os seguintes:

.Alfredo Domacoski - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;

.Aluizio Cherubim - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro, Português e Técnica de Montagem;

.Aldamir Baron Gralliki - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;

.Augusto S. Oliveira - em Arte de Representar, História Geral do Teatro e Caracterização;

.Celi Brasil dos Reis - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;

.Alípio Medeiros - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;

.Fuad Libos - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Heitor Rissatto - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Técnica de Montagem;  
 .Ida Lima - em Arte de Representar , Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .João P. Oliveira - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Joanina Weremski - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro;  
 .Lourdes Caruso - em Arte de Representar, Caracterização , História Geral do Teatro e Português;  
 .Luciana Cherubim - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro, Português e Técnica de Montagem;  
 .Lúcio C. Borges - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Maria Noguti - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Magnólia Durante - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Mariza C. Oliveira - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Marli C. Oliveira - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Nitis Jacon(oradora da turma) - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Orlando Caruso - em Arte de Representar, Caracterização e Português;  
 .Osmar J. Bertoldi - em Arte de Representar;  
 .Oswaldo Monteiro - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro, Técnica de Montagem e Português;  
 .Rubem Valduga - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Rosa Dequeche - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português;  
 .Sebastião Oliveira - em Arte de Representar, Caracterização e História Geral do Teatro;  
 .Isis Rocha - em Arte de Representar, Caracterização, História Geral do Teatro e Português.

32. O SESI e a Escola de Arte Dramática. *Panorama*, Curitiba, v. 7, n. 62, p. 30-1, 58-9, jul. 1957.

33. SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. *Relatório anual do SESI* . Curitiba, 1957.

34. O elenco de professores, funções e disciplinas por eles ministradas no Primeiro Curso da Escola de Arte Dramática do SESI foi o seguinte:

## CORPO DOCENTE

## MATÉRIAS

Prof. Aristides Teixeira(Diretor)	Arte de Representar
Prof. Armando Maranhão(Secretário)	História Geral do Teatro
Prof. Telmo Faria(Profissional de teatro)	Técnica de Caracterização
Prof. Nicolau Ostrowski(Profissional de teatro)	Mímica
Prof. Carlo Barontini(Eng. e Técnico)	Cenografia e Técnica de Montagem
Prof. Nilo Brandão(professor)	Português

A cadeira Arte de Ensaiar era orientada por uma equipe de professores.

35. SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Relatório anual do SESI . Curitiba, 1957.

36. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 17 maio 1957. p.11

37. SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Relatório anual do SESI . Curitiba, 1958.

38. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 1 fev. 1958. p.11.

39. SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Relatório anual do SESI: gestão Lídio Paulo Bettega. Curitiba, 1959. p.117.

40. . Relatório anual do SESI: gestão Heitor Stockler de França. — Curitiba, 1951. p.32-4.

41. FRANCIOSI, Eddy Antonio. Teatro. Rádio em Revista, Curitiba, p.15-6. jan. 1954.

42. FERREIRA, Procópio. Cartão de Procópio Ferreira a Walde mar Silva. Curitiba, 1954. Manuscrito.

43. GRANDE FESTIVAL DE TEATRO, l. 1955. Curitiba. I Grande Festival de Teatro. [Curitiba:s.n.] ,1955.

44. Idem.

45. SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. Relatório anual do SESI . Curitiba, 1955. p.41.

46. O TEATRO de adultos do SESI. Revista do SESI, abr./maio 1955.

47. O número de vezes que cada uma dessas peças foi representada pelo grupo, bem como o número de apresentações feitas em cada cidade e a assistência que a elas compareceu está registrado no relatório do SESI que a seguir reproduzimos.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA Departamento Regional do Paraná	TEATRO DE ADULTOS
II - ATIV. EDUCAÇÃO SOCIAL Recreação	Apresentação
	Ano de 1955

NOME DA PEÇA	APRESENTAÇÕES	%
Irene	15	34,1
Bicho do Mato	9	20,5
Joaninha Buscapé	5	11,4
Esta Noite Choveu Prata	4	9,1
O Poder do Amor	2	4,5
Saudade	2	4,5
Morre um Gato na China	2	4,5
A Pupila dos Meus Olhos	2	4,5
Compra-se um Marido	1	2,3
Os Inimigos não Mandam Flores	1	2,3
O Dote	1	2,3
TOTAL DE APRESENTAÇÕES	44	100,0

C I D A D E S	NÚMERO DE APRESENTAÇÕES	%	ASSISTÊNCIA
Curitiba (Capital)	37	84,1	16.100
União da Vitória	5	6,8	1.950
Palmeira	2	4,5	750
São José dos Pinhais	1	2,3	250
Lapa	1	2,3	650
T O T A L	44	100,0	19.700

48. A COMPADECIDA. O Estado do Paraná, Curitiba, 6 jun. 1959 p.14.
49. FRANCIOSI, Eddy Antonio. O auto da Compadecida. O Esta do Paraná, Curitiba, 12 mar. 1959. p.14.
50. A COMPADECIDA, op. cit.
51. FRANCIOSI, Eddy Antonio. O papel desempenhado pelo Teatro de Adultos do SESI e outros grupos amadores de Curitiba nos anos cinquenta. In: COSTA, Marta Morais da. Teatro no Paraná. Rio de Janeiro, INACEN, 1986. p.51. (Exposições, 1)
52. DOTTI, René Ariel. Esperar por quem não chega. Diário do Paraná, Curitiba, 2 set. 1959.
53. PASSOS, Edésio. Da apresentação vitoriosa de 'Antes do café'. O Estado do Paraná, Curitiba, 27 dez. 1959. p.3.
54. Idem.
55. OLINO, Aldo. Notas de arte: o teatro no Paraná. Correio do Povo, Porto Alegre, 5 abr. 1960.
56. FRANCIOSI, Eddy Antonio. Platéia. O Dia, Curitiba, 1960
57. TEATRO do SESI: O macaco da vizinha: sua estréia. Diário da tarde, Curitiba, 26 jul. 1960.
58. PASSOS, Edésio. Um macaco novo em ritmo antigo. O Esta do do Paraná, Curitiba, 31 jul. 1960. p.32.
59. BACK, Sylvio. O macaco da vizinha. Diário do Paraná, Curitiba, 31 jul. 1960.
60. MACEDO, Joaquim Manuel de. O macaco da vizinha. Curitiba: [s.n.], 1960. Programa.
61. FRANCIOSI, Eddy Antonio. O papel desempenhado..., op. cit., p.53.
62. No programa comemorativo ao 10.<sup>o</sup> aniversário do Teatro de Adultos do SESI, o grupo relacionou todos os elementos que passaram pelo TAS desde sua criação, sem pretender destacar nenhum nome por considerar que todos, sem exceção, deram o melhor de si para o desenvolvimento do grupo.  
Foram eles: Alvanir Campos, Carmen Lima, Clary Fava, Claudete Baroni, Clery Roda, Esmeralda Silveira, Etelvina Moro, Gessy Mello, Gilda Coelho, Glaci Lopes, Glicia Silva, Iara Regina, Ilka Ribeiro, Joanina Werempsi, Josil Teixeira, Judith Souza, Lidia Maristany, Lindamir Bonatto, Magnólia Durante, Maria Dutra, Mariza Oliveira, Nely Camargo, Olanda Lopes, Raquel Nogueira, Regina Koloski, Sabina Marçal, Santinha Francisco, Tania Cunha, Vera Santos, Zazá Maia, Altair Raimundo, Altair Nogueira, Anis Mahna, Antônio Graciano, Antônio Stopinski, Aristides Teixeira, Assis

Valente, Auri Petroski, Benedito Ferreira, Bernardo Schroeder, Claudio Pereira, Dino Brassac, Dirceu Amaral, Dirceu veiga, Dorceles Vercesi, Eddy Antonio Franciosi, Emilio Marcon, Ewaldo Nascimento, Fernando Horylka, Florival Oliveira, Francisco Castilho Netto, Genival Ross, Heitor Rissatto, Ivo Ferro, João Cassou, Joni Schinzel, José Lima Neto, José Petroski, José Maria dos Santos, Leonidas Stinglein, Mário Carvalho, Murilo Vieira, Naym Libos, Nilton Carlos, Orlando Barcellos, Orlando Monteiro, Oswaldo Monteiro, Osmar Silveira, Paulo Bittencourt, Paulo Lopes, Pedro Curls, Ronald Silva, Ruben Valduga, Sale Wolokita, Samuel Costa, Sebastião Vieira, Valdivio Maria e Walter Cardoso, além dos fundadores Apolo Taborda França, Waldemar Silva e Lala Schneider.

63. MACEDO, Joaquim Manuel de. O macaco da vizinha, op. cit

64. Foram 21 peças representadas pelo TAS na década de 50, assim registradas no programa comemorativo ao seu 10.º aniversário:

- .O poder do amor, de Nilo Brandão;
- .Quando quer fugir a felicidade, de José Cadilhe;
- .Joaninha Buscapé, de Luiz Iglésias;
- .Compra-se um marido, de José Wanderley;
- .Saudade, de Paulo Magalhães;
- .Morre um gato na China, de Pedro Bloch;
- .Os inimigos não mandam flores, de Pedro Bloch;
- .Irene, de Pedro Bloch;
- .A pupila dos meus olhos, de Joracy Camargo;
- .Esta noite choveu prata, de Pedro Bloch;
- .Chuvvas de verão, de Luiz Iglésias;
- .O dote, de Arthur Azevedo;
- .Bicho do mato, de Luiz Iglésias;
- .Maria Cachucha, de Joracy Camargo;
- .O dia seguinte, de Francisco Rabello de Almeida;
- .Um pedido de casamento, de Anton Tchekov;
- .Feliz viagem, de Thornton Wilder;
- .Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna;
- .Esperar por quem não chega, de Eddy Franciosi;
- .Antes do café, de Eugene O'Neill;
- .O macaco da vizinha, de Joaquim Manuel de Macedo.

65. MACEDO, Joaquim Manuel de. O macaco da vizinha, op. cit

66. FRANCIOSI, Eddy Antonio. O papel desempenhado... op. cit p.50.

67. Da documentação referente à existência da Escola de Arte Dramática do SESI, é possível encontrar na biblioteca da instituição apenas cópia de dois diplomas da última turma formada pela Escola de Arte Dramática do SESI em 1960, e três recortes de periódicos que registram encenações da EAD-SESI.

68. MACEDO, Joaquim Manuel de. O macaco da vizinha, op. cit.

69. Fizeram parte do elenco de La Geisha: Isis Rocha, Carmen G. do Rio Apa, Sebastiana, Lucrecia Darin, Maria Coeli

Cunha, Wally Rosenau, Carlota Moeckel, Nayr Conde Esfer, Nadja Zawadski, N.N., Zina Goltzer, João da Glória, Felippo Barani, Adolar Zandoná, Roberval, Orlando de Souza, Olivio de Souza, Evaldo Nascimento, Selig Bieler e Emilio Marcon.

70. ADA. Orgulho da cultura musical do Paraná: o Grupo Experimental de Operetas alcança retumbante êxito. *Gazeta do Povo* 23 mar. 1951. p.6.

71. CENTRO DE LETRAS DO PARANÁ. Sessão solene em homenagem ao Excelentíssimo Senhor Doutor Bento Munhoz da Rocha. [Curitiba: s.n.], 1952. Programa.

72. FRANCIOSI, Eddy Antonio. Teatro. *Rádio em Revista*, Curitiba, p.14-6, jan. 1954.

73. MIRANDA, Nicanor. Teatro: a casa das três meninas. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1954.

74. Idem.

75. DELLÊ, Rogério. Teatro. *O Estado do Paraná*, 30 ago. 1957 p.11.

76. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1957. p. 11.

77. Participaram da Temporada Lírica de Outono os solistas Paulo Fortes, Diva Pieranti, Guilherme Dominano, Bruno Lazarini, Gilda Rosa, Leonilda Provenzano, Arnaldo Pescuma, Nelson Hugo Pinto, Tereza Vilanova, Manrico Pataccini, Constance Mascitti, Dante Pirini, Ercília Bloch, Roque Lotti, Josefina Spagnuolo.

78. TEMPORADA LÍRICA DE OUTONO, 1960. Curitiba. Temporada Lírica de Outono. [Curitiba: s.n.], 1960. Programa.

79. DIREÇÃO do Guaíra age arbitrariamente. *Gazeta do Povo*, 12 abril 1961.

80. FRANCIOSI, Eddy Antonio. Os maiores do ano. *Revista da Guaíra*, Curitiba, p.10, 12. Dez. 1951.

81. MARY, Dulce. Grupo Experimental de Teatro. *Revista da Guaíra*, Curitiba, n.31, p.64, dez. 1951.

82. \_\_\_\_\_. Teatro. *Rádio em Revista*, Curitiba, p.14-6, jan. 1954.

83. MENGHINI. Teatro. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 6 dez. 1955. p.5.

84. DELLÊ, Rogério. Teatro. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 4 jul. 1956. p.11.

85.

Eddy Franciosi em depoimento prestado durante a pesquisa por nós realizada, afirmou não ser de sua autoria a peça *Sabe de uma coisa, professora?*, conforme havia sido noticiado no jornal *O Estado do Paraná*.



86. FUNDADA a Sociedade Paranaense de Teatro: feliz iniciativa de um grupo de amadores. O Estado do Paraná, Curitiba, 10 jan. 1953. p.3.
87. SOCIEDADE Paranaense de Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 15 jan. 1953. p.5.
88. SOCIEDADE-Culturais-Cinema-Rádio. O Estado do Paraná, Curitiba, 19 nov. 1953. p.5.
89. FRANCIOSI, Eddy Antonio. Teatro. Rádio em Revista, Curitiba, p.14-6, jan. 1954.
90. DE teatro: a família do Linhares. O Estado do Paraná, Curitiba, 28 jul. 1954. p.5.
91. MENGHINI. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 2 mar 1955. p.5.
92. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 8 mar. 1956. p.11.
93. FONTOURA, Ary. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 19 maio 1956. p.11.
94. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 25 maio 1956. p.11.
95. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 31 maio 1956. p.11.
96. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 16 jun. 1956. p.11.
97. BRITO, Glauco Flores de Sá. Cena aberta. O Dia, Curitiba, 23 mar. 1956.
98. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 26 jun. 1956. p.11.
99. ESTREIA em princípios de janeiro. O Estado do Paraná, Curitiba, 30 dez. 1953. p.5.
100. HOJE à noite no Interamericano "Quando os anjos choram" O Estado do Paraná, Curitiba, 5 jan. 1954. p.5.
101. PUNCH: criticando um crítico. Revista da Guaíra, Curitiba, n.55, p.71, mar.1954.
102. DELLÊ, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 1 mar. 1956. p.11
103. Idem.
104. Várias peças tiveram seus ensaios iniciados pelo Grupo Experimental de teatro sem que a encenação das mesmas fosse levada a efeito. Na pesquisa por nós realizada foram

encontradas referências aos ensaios de:Espírito travesso, de Noel Coward;Do mundo nada se leva, de Moss Hart; O cavaleiro sem camélias, de Silveira Sampaio; Está lá fora um inspetor, de Gogól; Dias felizes; Ratos e homens, de Steinbeck; e Da necessidade de ser polígamo, de Silveira Sampaio.

105. DELLE, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba , 2 abr. 1956. p.12.

106. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. O Estado do Paraná, Curitiba, 24 nov. 1956. p. 12.

107. RIBALTINO. Aqui teatro. Panorama, Curitiba,v.7, n.62 , jul. 1957.

108. DELLE, Rogério. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba , 12 jun. 1957. p.11

109. NASCIMENTO, P.A. do. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba, 8 maio 1958. p.11.

110. PASSOS, Edésio. Glauco e o ressurgimento do TEG. O Estado do Paraná, Curitiba, 24 abr. 1960. p.25.

111. \_\_\_\_\_. Ayala x TEG; peripécias na lua. O Estado do Paraná, Curitiba, 20 jul. 1960. p.24.

112. CHAPETUBA:TEG marca tento. O Estado do Paraná, Curitiba, 1 nov. 1960. p.2.

113. BACK, Sylvio. Futebol no palco: Chapetuba F.C. Panorama, Curitiba, v. 9, n.100, p.24-7, set. 1960.

114. PASSOS, Edésio. Chapetuba:melhor espetáculo de 1960. O Estado do Paraná, Curitiba, 5 nov. 1960. p.12.

115. NASCIMENTO, P.A.do. O T.B. de Curitiba encena o bom espetáculo:"Massacre". Panorama, Curitiba,v.8,n.77, p.28-31,out 1958.

116. NO Teatro de Bolso, "Ela só é society": o autor fala da peça. O Estado do Paraná, Curitiba, 13 nov. 1958. p.19.

117. FRANCIOSI, Eddy Antonio. Bilhete a um jovem autor. O Estado do Paraná, Curitiba, 2 abr. 1959. p.14.

118. PASSOS, Edésio. Teatro. O Estado do Paraná, Curitiba , 26 mar. 1960. p.12.

119. \_\_\_\_\_ et al. Letras. O Estado do Paraná, Curitiba, 3 abr. 1960. p.32.

120. NO Teatro de Bolso, "Ela só é society": o autor fala da peça. op. cit. p.19.

121. TEATRO DA ESCOLA TÉCNICA. Curitiba, 12 dez. 1957. Programa.

122. TEATRO;estréia "Senhor Lambertier". O Estado do Paraná  
Curitiba, 6 mar. 1960. p.23.

## CONCLUSÃO

O teatro realizado no Paraná nos anos que antecederam a década de 50 constituiu-se, basicamente, de espetáculos apresentados por companhias portuguesas e nacionais que por aqui passavam encenando operetas, comédias e números variados.

Sobrevivendo às custas do idealismo de homens como Salvador de Ferrante e Aristides Teixeira, o teatro local não conseguia imprimir ao cenário paranaense maior representatividade, tendo em vista o total amadorismo em que estava mergulhado, e a falta de espaços apropriados para representações.

O ressurgimento do Teatro Guaíra no início dos anos 50 veio dar novo alento aos grupos teatrais da cidade que viram na inauguração de um espaço oficial a possibilidade de realização de um trabalho de maior consistência.

Elencos, diretores, autores e técnicos surgiram em grande número a partir desse fato, produzindo espetáculos aprimorados que conquistaram o público curitibano até então resistente em aplaudir as montagens locais.

Tendo como principal objetivo a formação e informação desse mesmo público, os grupos de teatro da cidade começaram por representar textos nacionais e internacionais ainda desconhecidos da platéia curitibana, passando em seguida a encenar com êxito, peças de autores paranaenses.

Auxiliados pelos críticos teatrais da época que noticiavam em suas colunas diárias detalhes sobre as montagens, entrevistas com atores e diretores e dados gerais

sobre o texto que estava sendo apresentado, os elencos foram aos poucos obtendo a simpatia do público curitibano que se tornou assíduo freqüentador dos espetáculos realizados pelos grupos locais.

A longa permanência em cartaz da peça *Ela só é society*, do paranaense Cícero Camargo de Oliveira, no Teatro de Bolso, em 1958, vem comprovar a credibilidade desse público para com as realizações dos elencos curitibanos.

Paralelamente à lotação de auditórios, grupos como o Teatro de Adultos do SESI iam em busca de platêias representando em fábricas, asilos, penitenciárias e salões paroquiais com o objetivo de levar a arte teatral aos meios menos participativos desse tipo de atividade.

Nessa mesma linha de atuação, o Teatro do Estudante do Paraná organizou seu Teatro Permanente da Criança que teve como principal meta a formação do gosto pelo teatro no público infantil.

Pensando em melhor informar o público conquistado pelo trabalho dos diferentes grupos teatrais atuantes em Curitiba no período, publicações periódicas voltadas, exclusivamente, à divulgação das artes cênicas começaram a ser editadas. Foi o caso de *Nós e o teatro*, publicada pela Escola de Arte Dramática do SESI; de *Legenda*, *Garoto*, *Idéias*, e muitas outras que, apesar de sua efêmera duração, chegaram em um primeiro momento a cumprir o seu papel de complementar de maneira mais específica, as diferentes notícias teatrais publicadas nos jornais locais.

Jornalistas e colunistas responsáveis pelas sessões de teatro e revistas especializadas também começaram a se firmar

no panorama teatral da cidade chegando a fundar, na segunda metade da década, a Associação Paranaense de Cronistas Teatrais - APCT.

Presidida por Amaury Parchen, Nelson Faria de Barros, René Dotti, Glauco Flores de Sá Brito, Eddy Franciosi e Rogério Dellê, a APCT teve como função analisar as encenações realizadas por grupos paranaenses durante o ano com o objetivo de indicar os melhores intérpretes, autores, diretores, técnicos e montagens do período.

Incorporando-se a toda essa movimentação teatral, o governo estadual criou medidas de apoio e incentivo ao desenvolvimento das artes cênicas do estado, vinculando à estrutura administrativa do Teatro Guaíra, grupos de teatro declamado e lírico.

O crescente número de encenações e o surgimento cada vez mais freqüente de novos elencos, por sua vez, começava a exigir novos espaços de representações.

Artistas, público e críticos unidos, tal como no início da década, passaram então a pedir pela conclusão do Teatro Guaíra, reivindicação atendida apenas 14 anos depois, quando a 12 de dezembro de 1974, o grande auditório do teatro, levando o nome de seu idealizador, foi finalmente concluído e entregue ao público.

A década de 50 chegava ao seu final com a marca da conquista, responsável que foi pela formação de inúmeros profissionais que nas décadas seguintes muito contribuíram para o incentivo e a divulgação da arte cênica no estado.